

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



## TESIS DOCTORAL

**Los rostros de Dios en tres poetas colombianos de la década del  
cincuenta: Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Rómulo Bustos Aguirre**

Director

Francisco Javier Fernández Vallina

**Madrid, 2014**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones**



TESIS DOCTORAL

**LOS ROSTROS DE DIOS EN TRES POETAS COLOMBIANOS DE LA  
DÉCADA DEL CINCUENTA: HÉCTOR ROJAS HERAZO, JORGE  
GAITÁN DURÁN, ÁLVARO MUTIS**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

**Rómulo Bustos Aguirre**

DIRECTOR:

Dr. Francisco Javier Fernández Vallina

Madrid, 2013

© Rómulo Bustos Aguirre





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN CIENCIAS DE LAS RELIGIONES

TESIS DOCTORAL

**LOS ROSTROS DE DIOS EN TRES POETAS COLOMBIANOS DE LA  
DÉCADA DEL CINCUENTA: HÉCTOR ROJAS HERAZO, JORGE  
GAITÁN DURÁN, ÁLVARO MUTIS**

**Rómulo Bustos Aguirre**

Madrid, 2013



*A mi madre, siempre*  
*A Arturo, cómplice de esta aventura, acaso sin saberlo*  
*Al pequeño Aris Nicolás, que espera*



## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad de Cartagena, sin cuyo apoyo no hubiera sido posible esta investigación. A la Universidad Complutense de Madrid, en cuyo campus germinaron las ideas aquí consignadas. Al profesor J. Fernández Vallina, cuyas oportunas y sabias palabras allanaron el camino. A la sonrisa de Vicky. A Samuel Serrano, lector lúcido y fraterno de estas páginas. A Cielo, su ojo avizor y metódico. A las sombras amigas de Amaury, Alfonso, Lucía, Alberto, Esteban, Lázaro, Ricardo... que supieron acompañarme a la distancia.

Al color azul de cierta pintura de Fray Angélico en el Museo de El Prado.





## RESUMEN

La *muerte de Dios*, y el consecuente sentimiento de nihilidad del mundo y de orfandad existencial del ser humano, constituyen una referencia decisiva al intentar aproximarse a la problemática espiritualidad del hombre moderno, así como un necesario punto de partida para la comprensión, en complejidad, de la modernidad literaria. A este acontecimiento radical remite, como corolario, el protagonismo del mal en la obra de autores emblemáticos como Sade, Baudelaire o Lautremont. En relación con ello, en esta investigación se postula la presencia de un *vector imaginario de lo tenebroso* que atraviesa toda la cultura, y en torno al cual se estructura una zona significativa de la literatura moderna y contemporánea. El eje de este *vector imaginario es el esquema dinámico de la rebelión*. Asimismo se parte del estatuto moderno de la poesía en tanto lugar privilegiado donde se escenifica la crisis mitopoética de la modernidad, en tanto “nuevo lugar misterico” donde toma cuerpo las ruinas de la *dramaturgia de la salvación* cristiana, en tanto religión *sui generis*, carente de potencia religante.

En este marco de ideas, y contextualizados en los procesos histórico-culturales y literarios nacionales, se aborda la obra de tres poetas colombianos contemporáneos: Héctor Rojas Herazo (1921-2002), Jorge Gaitán Durán (1924-1962) y Álvaro Mutis (1923), correspondientes, en la década del cincuenta del siglo XX, a la Generación Poética que se asocia con la revista *Mito* (1955-1962), revista señera de la modernidad literaria en Colombia.

En estos poetas, las modulaciones del *esquema de la rebelión* configuran tres trazados contrastantes de la relación del hombre con la Trascendencia: 1. La rebelde y prometeica declaración de la inocencia del hombre, que se resuelve, finalmente, en la asunción de una culpabilidad puramente antropológica, inmanente, en Rojas Herazo; 2. El impulso prometeísta diseminado en una erótica que extrae sus mejores brillos de la fascinación/rechazo con la palabra de Bataille y Sade, en Gaitán Durán; 3. La dinámica de la rebelión volviéndose sobre sí misma, para superar el escepticismo, el nihilismo, y fundar una contrarrebeldión que apunta a la reconstrucción de la *dramaturgia de la salvación*, en Álvaro Mutis.

He aquí tres agónicos *rostros* de la divinidad, solo posibles cuando ya el Rostro es una fantasmagoría.

**Palabras clave:** muerte de Dios, nihilidad, lo santo, lo sagrado, modernidad, inmanentismo, secularización, dramaturgia de la salvación, imaginario del mal, vector imaginario de lo tenebroso, rebelión, regímenes de la imaginación, arquetipo, esquema, mitopoiesis, prometeísmo, revista *Mito*.

## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN GENERAL</b>	<b>9</b>
1.1 Un Esbozo	9
1.2 El Problema	13
1.3 Algunas Observaciones Amplificadorias. Sobre Contexto y Antecedentes	14
1.4 La Hipótesis	20
1.5 Presupuestos Teórico-Metodológicos	21
1.6 Objetivos	39
1.7 Trazado	41
1.8 Definición de Términos	42
 <b>CAPÍTULO 2. LOS AVATARES DE DIOS EN LA MODERNIDAD: UN RECORRIDO GENERAL</b>	 <b>48</b>
2.1 Jano Bifronte: Muerte de Dios e Inmanentismo Secularizador	51
2.2 Del Sueño de Jean Paul al Sueño de Nietzsche	60
2.3 El Romanticismo: Nostalgia del Uno y Fragmentación	67
2.4 La Trascendencia Huida: <i>Los hijos del Limo</i>	74
2.5 Disonancia, Incertidumbre, Enigmatismo: Texto Literario Moderno y Muerte de Dios	79
 <b>CAPÍTULO 3. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y LITERARIO COLOMBIANO</b>	 <b>89</b>
3.1 Del Pánico Existencial a la Historia: El Pánico Dogmático-Doctrinal	90
3.2 El Pensamiento Conservador. Regeneración y Restauración y su Irradiación en el Siglo XX Colombiano (1880-1960)	98
3.3 La Inmanentización de la Cultura en el Proyecto Renovador de <i>Mito</i> en la Década del Cincuenta en Colombia	112
 <b>CAPÍTULO 4. HÉCTOR ROJAS HERAZO: LA APUESTA POR LA INOCENCIA</b>	 <b>131</b>
4.1 Introducción: La Rebelión de la Inocencia	132
4.2 El Movimiento Polémico de la Rebelión Como Esquema Imaginario. Dinámica y Simbolismo de los Elementos Tierra y Fuego	136
4.3 Las Figuras del Castigo y el Exilio	144
4.3.1 Adán.	144

4.3.2 Caín.	147
4.4 Las Figuras de la Rebelión	150
4.4.1 Jacob y el ángel.	150
4.4.2 El fragor de la culpa.	163
4.4.3 El evangelio de la inocencia.	165
4.5 Una Soteriología Secularizada	168
4.5.1 Agustín Lara: Cristo también canta boleros.	168
4.5.2 La culpa retornada.	177

## **CAPÍTULO 5. JORGE GAITÁN DURÁN: TRASCENDENCIA, PROMETEÍSMO Y FULGOR ERÓTICO DE LO SAGRADO**

5.1 Introducción: Rebelión Metafísica y Eros	182
5.2 El Animal que no Sabe Morir: Una Metafísica del Dolor	193
5.3 El Fuego de Prometeo: El Don Ardiente	203
5.4 <i>Asombro</i> : El Vértigo Fascinante y Aterrador de <i>Lo Sagrado</i>	212
5.5 <i>China</i> : Prometeo se Sienta Meditativo Sobre la Roca de su Suplicio	223
5.6 El Rey de la Peste	230
5.7 <i>Amantes</i> : Pleamar del Eros, La Ola que no Cesa	245
5.7.1 El fulgor de <i>lo sagrado</i> .	245
5.7.2 La joya del instante.	254
5.7.3 La «armadura» ante <i>lo sagrado tenebroso</i> .	260
5.7.4 El <i>Mal de Dios</i> . Cosmicidad y política.	264

## **CAPÍTULO 6. ÁLVARO MUTIS: LA RITUALIDAD EN EL VACÍO DEL MOVIMIENTO INCESANTE –EN BUSCA DEL MITO PERDIDO–**

6.1 Introducción: La Otra Rebelión, la Contrarrebelión	278
6.2. <i>Ciclo Poético Maqróllico</i> : El Primer Mutis	287
6.2.1. El grito del «“204”»: «¡Eli, Eli!, ¿lema sabactani?» (Mateo, 27:46)	287
6.2.2. Nihilidad y movimiento incesante o errancia como consecuencia de la pérdida del centro	290
6.2.3 El movimiento incesante o errancia y la muerte.	300
6.2.4 Lo ritual como restos de la Trascendencia huida. Rito y Mito.	308
6.2.5 Ritualidades y liturgias en el vacío.	322
6.2.5.1 <i>La detención/repetición del movimiento incesante. La polaridad Inmanentismo/ Plenitud Trascendente como dinamizadora del dispositivo del movimiento incesante o</i>	322

*errancia.*

6.2.5.2 *La radiación litúrgica de la palabra: invocaciones oraciones, letanías, treno.* **339**

6.2.5.3 *Retiros y refugios: la soledad y la vigilia como método.* **345**

6.2.5.4 *A la sombra de San Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales del Gaviero, un juego de abalorios.* **353**

6.2.5.5 *Epifanías maqróllicas: la doble faz de lo sagrado: (lo sagrado tenebroso y lo sagrado beatífico).* **355**

6.2.5.6 *Las «apariciones» de Maqroll.* **370**

6.3 *Ciclo poético postmaqróllico: el Segundo Mutis.* **375**

6.3.1 *Una vuelta de tuerca: el grito de la inquilina del “204” es escuchado. La desmaqröllización de la poesía mutisiana.* **375**

6.3.2 *La reinstauración del mito fundante. Reconstrucción de la gramática de la salvación. La nueva mitología: el Apóstol Santiago, San Luis de Francia, Felipe II.* **379**

6.3.3 *Dos registros en el nuevo sujeto poético mutisiano.* **387**

6.3.4 *Felipe II como Antimaqroll.* **388**

6.3.5 *Verdad trascendental y Sangre regia.* **394**

**CONCLUSIONES** **403**

Contrastación **403**

Epilogo conclusivo **410**

**BIBLIOGRAFÍA** **420**

**EXTENDED SUMMARY** **476**

## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN GENERAL

*El sentimiento sobre el que se basa la religión de la época moderna, el sentimiento de que Dios ha muerto.*

F. W. Hegel

*La imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación [...] Lejos de estar facultada para «formar» imágenes, la imaginación es potencia dinámica que «deforma» las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción, y este dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de la vida psíquica entera.*

Gastón Bachelard, en paráfrasis de G. Durand.

### 1.1 Un Esbozo

LA RELACIÓN LITERATURA Y religión (y más estrictamente poesía y religión), tal como toma cuerpo en la modernidad, enlaza estos tres estudios que delinean lo que he denominado *rostros de Dios*, en tres autores de la década del cincuenta de la poesía colombiana contemporánea; son ellos: Héctor Rojas Herazo (1921- 2002), Jorge Gaitán Durán (1924-1962) y Álvaro Mutis (1923). Se suele ubicar a estos autores dentro de la llamada Generación de Mito, en atención a su proximidad (relativa)<sup>1</sup> con la revista *Mito* (1955-1962), creada por uno de ellos: Jorge Gaitán Durán. Esta revista constituyó, sin duda alguna, uno de los hitos fundantes dentro de los procesos de la modernidad en la cultura colombiana.

Nombro como *rostros de Dios* a las diversas y conflictivas modalizaciones que asume lo religioso en la espiritualidad del occidente moderno, particularmente en su literatura y en el

---

<sup>1</sup> Aunque Rojas Herazo y Álvaro Mutis no se reconocen, en rigor, como pertenecientes a *Mito* (no hicieron parte del comité editorial ni del cuerpo de colaboradores de la revista), se les inscribe dentro de la órbita de esta por haber aparecido publicados en sus páginas, y sobre todo porque ella recoge, centraliza, el espíritu intelectual y literario del momento: década del cincuenta en Colombia.

universo creativo de cada autor. Resulta obvio que se hace posible hablar de *rostros de Dios* sólo cuando *el Rostro* se ha desdibujado, ha perdido su contorno definido, su fijeza. Se trata, en consecuencia, de una religiosidad, centralmente, agónica, tensionada, problemática. En esta investigación me ocupo de mostrar cómo se configura esta religiosidad y sus implicaciones en el ámbito de la modernidad cultural y literaria, en general, y específicamente en los tres poetas colombianos señalados.

Una pretensión en ese sentido supone una exploración, en tanto trasfondo y clave hermenéutica, del gran eje de la modernidad: la *muerte de Dios* y su correlato el inmanentismo secularizador. Se sabe, con Gutiérrez Girardot (2004: 83), que esta inmanentización no solo consistió en la

[...] «mundanización» de la vida sino en algo más profundo que anunciaron Hegel y Jean Paul y desde Nietzsche se conoce como «la muerte de Dios». [...] Pero esto no significa que tras la pérdida de la certeza en un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien **fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo** [...] <sup>2</sup>

Este hecho de ser lanzado hacia sí mismo determina al ser humano en ardua y exigente condición: orfandad respecto de toda trascendencia y en relación con ello posibilidad, agónica, de construirse a sí mismo en el sinuoso camino de la inmanencia. La repercusión de esta condición es radical a la hora de intentar comprender el decurso de la literatura moderna y contemporánea. Ello remite necesariamente al romanticismo; baste pensar en uno de sus precursores: Jean Paul Richter, y su emblemático texto *Discurso del Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio del mundo,*

---

<sup>2</sup> Las negrillas son mías. Salvo observación en otro sentido, siempre que aparezcan segmentos en negrilla estas deben atribuirse al autor de esta investigación.

*proclama que Dios no existe* (2005)<sup>3</sup>; y, por supuesto, al postromántico Baudelaire; baste recordar, con Hugo Friedrich, su *cristianismo en ruinas* (1974:12), profundamente enraizado en las condiciones histórico-culturales de la Europa del siglo XIX, que lo convierten en paradigma de la lírica y la espiritualidad modernas.

Valga, asimismo, apelar a la observación de Javier del Prado cuando habla «del conflicto que domina toda la producción poética del siglo XIX ante la falla antropológica y epistemológica que representa *la muerte de Dios*» (De Nerval, 2000: 713)<sup>4</sup>, falla que, con las metamorfosis del caso, es también capital a la hora de afrontar la literatura del siglo XX. En el caso de hispanoamérica sería suficiente —en principio— para ilustrar esto último la obra de César Vallejo<sup>5</sup>, y espigar en algunos nombres y matizaciones posteriores del tema, en figuras como Eugenio Montejo<sup>6</sup> o Amerigo Ferrari<sup>7</sup>, por ejemplo.

Por otra parte, en torno a la relación poesía y religión, al menos como opera en la situación del mundo moderno, que es lo que concierne a esta investigación, tengamos a la vista las consideraciones de George Bataille, a propósito de William Blake. Señala Bataille (2010):

---

<sup>3</sup> Con todas sus variantes o borradores preparatorios hasta la versión definitiva en *Alba del nihilismo*, edición a cargo de Adriano Fabris (2005).

<sup>4</sup> Esta cita es tomada de la traducción de poemas de Gerard Nerval, realizada por Javier del Prado, que aparece en *Antología de la poesía romántica francesa*. Hace parte de la nota al pie No. 63 de dicha traducción.

<sup>5</sup> Ver Gutiérrez Girardot (2000). También, por supuesto, cabe pensar en Huidobro, en su lábil *Altazor*, en su vicaria elaboración del poeta como pequeño Dios, sin duda, respuesta gulliverizada a la muerte del Gran Dios

<sup>6</sup> «La poesía —ha dicho Eugenio Montejo— asume hoy, en nuestra era industrial, una condición subterránea, que en su replegamiento encarna la esencia que toma el lugar de la creencia abandonada de Dios como redención de la vida» (Nota de contracarátula en Montejo, 1988). Eugenio Montejo (Caracas, 1938–Valencia, 2008) es, sin duda, uno de los autores más representativos de la poesía hispanoamericana contemporánea; lo testimonian, hablan de su estimable obra títulos como: *Elegos* (1967), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982).

<sup>7</sup> Un breve poema como «Gato metafísico», tiene la capacidad de expresar, con potencia imaginativa, el motivo de la gran orfandad como una marca del ser humano actual: «el gato que se sienta/ habitualmente/ sobre las piernas/ de una persona/ si le cortan las piernas/ a la persona/ de raíz/ ¿sentirá el gato/ que le han cortado esa persona de raíz? / ¿sentirá la persona/ que le han cortado su gato/ de raíz?/ ¿y quedará todo cortado/ para siempre/ y sin raíz?/ ¿y quedará ya solo un dolor en el aire/ y tronchada/ una raíz?» Amerigo Ferrari (2008:16).



La mitología de Blake plantea, por lo general, el problema de la poesía [en el mundo moderno, enfatizo]. Cuando la poesía expresa los mitos que la tradición le propone, no es autónoma, no posee en sí misma la soberanía. Sirve para ilustrar humildemente la leyenda, cuya forma y cuyo sentido existen sin ella. [...] De este modo la poesía autónoma, aunque aparentemente sea creadora de mito, no es en última instancia más que la ausencia de mito. De hecho, el mundo en que nosotros vivimos no engendra ya nuevos mitos, y los mitos que la poesía parece fundar [...] solo muestran al final el vacío [...] La paradoja de Blake es haber vinculado la esencia de la religión con la de la poesía, pero al mismo tiempo haber revelado, por impotencia, que **la poesía en sí misma no puede a la vez ser libre y tener el valor supremo. Es decir, que en realidad no puede ser al mismo tiempo poesía y religión. Lo que designa es la ausencia de la religión que ella debería ser.** Es religión igual que el recuerdo de un ser amado, que despierta a ese imposible que es la ausencia. Es soberana, desde luego, pero como lo es el deseo, no como la posesión del objeto. La poesía tiene razón al afirmar la extensión de su imperio, pero nosotros no somos admitidos a contemplar esa extensión sin saber inmediatamente que se trata de un señuelo inalcanzable; eso no es el imperio, sino más bien la impotencia de la poesía. **Y es que en el origen de la poesía [moderna], las cadenas caen y solo queda la libertad impotente.** (pp. 78-79)

Así, pues, la poesía no autónoma, primordial, va asociada a la plenitud de la capacidad mitopoiética del hombre; su función es, en gran modo, ancilar respecto del mito o de la religión, cuyo fundamento es mítico; o de la magia, del conjuro<sup>8</sup>. En igual medida, la poesía autónoma va asociada a la pérdida o crisis de esta capacidad mitopoiética. La poesía moderna es así, dicho de modo general, esencialmente, impotencia mitopoiética, deseo espectral de religación; religión en

---

<sup>8</sup> También se podría pensar no en un carácter ancilar, sino que, originariamente, la poesía se confunde con el mito, la magia o la religión.

la medida en que es solo deseo imposible (al menos, problemático) de religión; religión en la medida en que es el nuevo lugar donde se ponen otra vez en escena los elementos sobre que se fundó la religiosidad cristiana: el problema del mal y la salvación, ya no dentro de un dualismo reductor, sino en el ámbito signado por el espíritu abierto de una *paradójica* o una *paralógica* propio del discurso poético.

## 1.2 El Problema

La pregunta que constituyó el punto de partida de esta investigación fue muy específica: ¿Cómo dar cuenta de la compleja modernidad de la poesía de Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis, correspondientes a la Generación de Mito de la década del cincuenta en Colombia? Por supuesto, intentar su respuesta exigía, de suyo, rebasar el trazo específico de la pregunta.

Ya he dicho, en el aparte anterior, que esto supuso inscribir su producción poética en la órbita del acontecimiento macro de la *muerte de Dios* aparejado al despliegue del inmanentismo secularizador de la modernidad. Es decir, en una reflexión sobre la modernidad y el lugar de la imaginación poética en el marco de ella. Se hacen necesarias, entonces, algunas observaciones amplificadoras a este respecto, así como sobre contexto y antecedentes en el campo de la investigación literaria en Colombia.

### 1.3 Algunas Observaciones Amplificadoras. Sobre Contexto y Antecedentes

La *anormalidad* que Hugo Friedrich señala como rasgo de la poesía moderna tiene un sustrato último religioso<sup>9</sup>. Así, al ocuparse del cristianismo que algunos quieren ver en Baudelaire señala, como ya anticipaba:

Claro que [...] no puede ni imaginarse sin una herencia cristiana; pero lo que queda es un **cristianismo en ruinas** [...]. La poesía posterior —con excepción de la de Rimbaud— pierde la noción del origen de su anormalidad en la podredumbre de un cristianismo decadente. Pero la anormalidad queda. Y ni siquiera los poetas cristianamente más rigurosos quieren o pueden resistirse a ella; tal es el caso de T.S. Eliot. (Friedrich, 1974: 63)

El origen religioso de esa *anormalidad* marca una interesante señal que merece no ser perdida de vista para el acercamiento al universo de sentido de los poetas del mundo moderno, sea este europeo o americano.

En el caso de la literatura colombiana, la década del cincuenta se erige en el momento en que accede plenamente a la modernidad, luego de un fatigoso y accidentado proceso. Es suficiente para ejemplificarlo pensar, en el caso de la narrativa, en la figura señera de Gabriel García Márquez. En el caso de la poesía sugen los nombres estelares de la Generación de Mito: Jorge Gaitán Durán, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mutis, Rogelio Echavarría, Fernando

---

<sup>9</sup> Desde luego el sentido de *anormalidad* en Friedrich no es una noción valorativa, como él bien lo señala: «[...] emplearemos la noción de “anormalidad” y “normalidad” heurísticamente, es decir, que sin tener en cuenta las condiciones históricas, consideraremos normales aquellos estados de conciencia y de ánimo en los que puede comprenderse por ejemplo un texto de Goethe [...]» H. Friedrich (1974:25). El término quiere describir el fenómeno de la poesía moderna en que esta rehúsa al lector la posibilidad de ser comprendida, rompiendo con las expectativas comunicativas convencionales que le son familiares y originando una tensión disonante comunicativa, en la medida en que el texto poemático aspira a ser un ente autosuficiente. La brecha con el lector, la «anormalidad» a que punta Friedrich, queda clara con la cita que hace de Eugenio Montale (Citado en Friedrich, 1974: 22): «Si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos».

Arbeláez, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara. En este momento singularmente radioso de la poesía colombiana, ¿cómo dar cuenta de la compleja modernidad de esta poesía? Para ello se impone ir más allá de los contextos histórico-culturales nacionales y de macrorregión e inscribirla dentro de los procesos globales de la modernidad yendo a su raíz misma: el acontecimiento de la *muerte de Dios* y, su correlato, la inmanentización secularizadora del mundo. Para ello retomo la propuesta que formulara Rafael Gutiérrez Girardot como clave para comprensión del modernismo. Esta propuesta, al señalar para la comprensión cabal del Modernismo —punto de partida de la poesía y la literatura, en general, del mundo hispanoamericano— la consideración de este en el marco general de despliegue de la cultura moderna europea, se engarza dentro de la consideración de Friedrich; de este modo puntualiza Gutiérrez Girardot (1983): «La colocación del Modernismo en este contexto general permitirá abrir nuevas perspectivas y explorar aspectos de esas letras que hasta ahora no se han tenido en cuenta. Una de ellas es el aspecto religioso» (p.34), expresión esta última con la que está apuntando a la noción de religiosidad secularizada<sup>10</sup>. Esta propuesta, desde luego, sigue vigente para los estadios posteriores al modernismo como es el caso de la década del cincuenta en Colombia. He planteado la pregunta en torno a tres de los poetas más significativos de esta generación, los ya señalados: Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis. El orden de enunciación, que es el mismo de ubicación en este estudio, obedece a la mayor o menor visibilidad del imaginario bíblico o judeocristiano como ámbito de referencia en las respectivas

---

<sup>10</sup> Se trataría de ir a ese punto determinante de la modernidad que habría señalado tangencialmente Juan Valera cuando, en su célebre carta (del 23 de octubre de 1988) a Darío, publicada como nota sobre *Azul*, habla del «galicismo mental» de Rubén Darío, es decir, «[...] su asimilación de los dos resultados principales del adelanto de las ciencias tal como ésta ha influido a la literatura. Y estos resultados son el ateísmo y la blasfemia y el predominio de la fantasía». En la fantasía veía Valera «ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas» y el «ensayo de nuevas creencias y renovadas mitologías» (Valera, 1977), esto es, siguiendo a Gutiérrez Girardot (1983a), manifestaciones «de una parte de lo que se ha llamado “secularización”».

obras. Así, me ocupo en primer término del poeta donde es más evidente o visible la figuración bíblica: Héctor Rojas Herazo; y, en último término, de aquel donde se hace más sutil o elusivo, casi invisible (al menos en el trayecto más caracterizante de su obra): Álvaro Mutis.

El aspecto religioso dentro de esta perspectiva señalada no es un elemento que haya suscitado especial interés en la investigación literaria en Colombia, más bien yo diría que se le ha mirado y se le mira de reojo, con displicencia, como un aspecto que no fuera particularmente relevante para el mundo de la creación. Actitud acaso resultante de un cientifismo estrecho, malentendido, que no puede ver el hecho religioso como hecho complejo (en todos sus múltiples matices) que tiene mucho que decir sobre la también compleja naturaleza del hecho literario; acaso proveniente de prejuicios izquierdistas dominantes en el campo de la intelectualidad colombiana hasta entrada la década de los años ochentas; o acaso proveniente de considerar obvio un tema remoto como la *muerte de Dios*, ignorando su rendimiento para efectos analíticos, por su persistente actualidad existencial, en el fracturado espíritu del hombre moderno.

El caso del primero de los poetas de que me ocupé, Héctor Rojas Herazo, resulta ilustrativo al respecto. Pese a ser ostensible en este —como ya se dijo— que la construcción de su obra conjunta (no solamente su obra poética) se realiza teniendo como trasfondo el discurso bíblico, poco interés le había venido prestando la crítica a este aspecto, reducido a breves alusiones, a observaciones tangenciales, subordinado a otros aspectos considerados de mayor relieve. Es a esta situación a la que apunta su entrañable amigo Gustavo Ibarra Merlano cuando declara, a propósito de la novela *Celia se pudre*, la relación de Rojas Herazo con la imagen de Dios:

Es una lucha de contrarios, una tensión salvaje que indica hasta qué punto está metido Dios en el alma de Héctor, si no fuera así no hablaría de él, es la referencia constante. Igual sucede con el sentido de la culpa. Héctor es el escritor colombiano que más ha estudiado la culpa en el hombre [...] Luego tiene una vorágine de conceptos teológicos: primero persistentes, segundo paradójicos, tercero dialécticos, cuarto blasfemos, y quinto gloriosos en torno a Dios [...] Pero sus críticos no lo ven porque el análisis se queda siempre en el nivel de los personajes, el tema y el meollo de la cuestión. (Suescún 2009: 47- 48)

Es decir la crítica, hasta muy recientemente, ha tendido a sesgar este elemento de fondo para privilegiar aspectos formales u otros horizontes temáticos; por ello me ocuparé detenidamente de él en este caso.

Lo dicho se ve, palmariamente, en el estudioso que más ha volcado su interés sobre Rojas Herazo, Jorge García Usta<sup>11</sup>. Concediendo escaso interés a las resonancias religioso-existenciales, García Usta concentra toda su energía en señalar los aportes de Rojas a la modernización de la literatura colombiana, a la construcción de un sentido vitalista, terrígeno, caribeño, cuestiones estas que van de la mano de la elaboración de una estética de la corporalidad, de la fisiología en

---

<sup>11</sup> Jorge García Usta (1960-2005), nacido en Ciénaga de Oro (Colombia), desplegó su plural actividad en Cartagena (Colombia) como periodista, poeta y gestor cultural. Consagró su empeño en situar la obra de Héctor Rojas Herazo en el lugar de privilegio que amerita en la literatura colombiana e hispanoamericana. Creó la Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo, encargada de promocionar su nombre y obra. Desarrolló una investigación de mucho interés sobre el período inicial en Cartagena de Gabriel García Márquez y su entonces compañero de redacción en el periódico *El Universal*, Héctor Rojas Herazo, titulada *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. A él se deben dos invaluable compilaciones sobre Rojas Herazo: *Visitas al patio de Celia* (compilación de textos críticos publicada en 1994) y su obra periodística recogida en *Vigilia de las lámparas* y *La magnitud de la ofrenda* (volúmenes publicados en 2003 por el Fondo Editorial EAFIT).

oposición a la estética del *cuerpo galante, cerrado*, predominante en la literatura colombiana; particularmente teniendo en la mira la etérea estética del Piedracielismo, movimiento poético dominante en la década del cuarenta, contra el cual Rojas Herazo enfiló repetidamente sus ataques. Así, dirá Jorge García Usta:

Por vez primera en la poesía colombiana, se concibe al hombre como una unidad biológica y social: a cada momento estamos ante quien nos recuerda que no estamos hechos solamente de las dulces maneras del alma y del sueño: también de orines y semen y glándulas [...]. (1994: 45-46)

En términos muy similares se refiere a este poeta Darío Jaramillo Agudelo:

[...] el primero que aborda consistentemente como una obsesión, el latido, la percepción y las funciones glandulares del cuerpo humano. Antes de él son abundantes los poemas galantes a las partes más pudorosas al cuerpo de la amada. Héctor Rojas Herazo será el primero en construir su poesía sobre la cruda y acezante materialidad del cuerpo. En esta poesía hay un olor vivo, a sudor, a orina, hay uñas y dientes, hay hueso y entrañas. (Citado en García Usta, J., 1994: 50)

Gabriel García Márquez también refuerza esa orientación cuando en una de las primeras notas sobre este autor apunta:

[...] jadeante, sin haberse tomado siquiera una tregua para purificar su ángel de tanta humanidad, levanta ese montón de entrañas, de glándulas, de vísceras calientes y vivas, y literalmente nos lo arroja a la cara en cincuenta páginas y un título: *Rostro en la soledad*. (Citado en García Usta, J., 1994:12)

Desde luego, las cosas han cambiado desde las primeras notas críticas hasta este momento. Una observación como la que hace Emiro Santos (2008), en uno de los más recientes trabajos sobre este autor, así lo demuestra: «Pues si bien es cierta la presencia obsesiva de las glándulas, de los humores, del cuerpo estragado y enfrentado a la corrupción, ello no resume ni agota [...] una obra poética como la suya» (p.18). Y más adelante: «El tan recurrido culto a la materia no es sino otro flanco del mismo rostro, del vértigo de “sabernos encendidos”, en esa dolorosa conciencia frente a los espejos del tiempo» (Santos, 2008: 18-19).

Ya en 1994 anotaba yo, en esa misma dirección, en una brevísima nota: «tal vez [...] es [esta] solo una fervorosa biología a la que se ha puesto alas. El salto de un nivel a otro es solo asunto de astucias o adelgazamientos de los sentidos» (Bustos, 1994: 17). En general, ante la crítica literaria, la obra poética de Rojas Herazo ha atravesado por dos momentos, que van de un cierto reduccionismo de la mirada a una apertura hacia una visión más totalizante: del contrapunto a una conservadora tradición literaria, en términos de inaugurar una inédita poética de la corporalidad, a ver, además, en esa corporalidad el centro de una agonía, una angustia, que ubica la obra en un plano religioso-existencial<sup>12</sup>. Más recientes aproximaciones a su obra poética así lo constatan: Ariel Castillo Mier (1997), Gabriel Ferrer Ruiz (2005), David Jiménez Panesso (2005), Yolanda Rodríguez Cadena (2000), Amilkar Caballero de la Hoz (2000), Alfonso Cárdenas Páez (2002), Julio César Goyes (2002), Julio Quintero (S.F.) y Emiro Santos (2008).

---

<sup>12</sup> Emiro Santos (2008) lo señala en los siguientes términos: «Tal vez de esta batalla entre un aéreo espiritualismo (tradición del cuerpo galante) y un recio materialismo (corporalidad rojasheraziana) —transpuesta ahora al plano del devenir histórico literario— partan dos de los caminos críticos que, en el estudio de la lírica rojasheraziana, se expanden en dos ámbitos perfectamente diferenciables, aunque más de una vez comunicados entre sí. El primero, el nominado “culto a la materia”, o “retorno a lo material” [...] y, en segundo lugar, lo que llamaremos el *duelo metafísico*, donde el problema de la existencia y Dios se elevan —o se abisman— a otra esfera por completo hermanada con la disolución del tiempo» (p.29).



En términos generales, este mismo sesgamiento ha predominado en los casos de los otros dos autores: Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis; se relieves en ambos su inmersión en el inmanentismo secularizador de la modernidad, pero se ignora la otra cara de la misma moneda: la *muerte de Dios*, por tanto las implicaciones religiosas que habitan el centro de ese inmanentismo.

En Gaitán Durán, se pone en primer plano el intenso erotismo de su última poesía en que convergen la celebración de los fastos del cuerpo y el *pathos* ante la insobornable presencia de la muerte. En el caso de Álvaro Mutis, el énfasis en el escepticismo desesperanzado de su personaje-eje, Maqroll, y su desilvanada errancia marcan a este como ícono de la condición humana moderna, y se tiende a dejar de lado la angustiada y extraña esperanza que arraiga en esa desesperanza, errancia y desesperanza que finalmente hallarán su reposo en el reencuentro con Dios.

#### **1.4 La hipótesis**

Con base en lo anteriormente expuesto presento la hipótesis que guió esta investigación:

Inscritas dentro de las particularidades del proceso de la modernidad colombiana en general, y específicamente al momento correspondiente a la década del cincuenta, las creaciones poéticas de Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis constituyen respuestas estéticas complejas que remiten a ese acontecimiento capital de la modernidad occidental: la muerte de Dios y el inmanentismo secularizador que apareja; y en este acontecimiento, siempre remoto, siempre existencialmente actual, encuentran su más fecunda explicación y comprensión.

## 1.5 Presupuestos Teórico-Metodológicos

En lo referente a los aspectos teórico-metodológicos esta investigación puede definirse como un espacio de diálogo, de puesta en relación, de cruce, de confluencia. De este modo, para la contrucción de un horizonte hermenéutico general he partido de las resonancias teóricas de Gilbert Durand<sup>13</sup>, Mircea Eliade y Paul Ricoeur, así como de la fenomenología de *lo sagrado y lo santo* de Rudolf Otto y las reflexiones sobre el Mal de Bernard Sichère. Debo, igualmente, importantes contribuciones a los planteamientos de George Bataille, Albert Camus, Gastón Bachelard, Teodor Adorno, Paul De Man, Hugo Friedrich, Octavio Paz, Rafael Gutiérrez Girardot, Javier Del Prado y Sergio Espinosa Proa.

Para Gilbert Durand (1981) el valor de la imaginación y el lenguaje simbólico y arquetipal en que esta se expresa, está dado en la consideración antiaristotélica de que el hombre antes que animal racional es animal que imagina, o mejor, que todo el campo de las representaciones pasa por la condición imaginante del ser humano. Su concepción de esta facultad está marcada por Bachelard a quien parafrasea en los siguientes términos:

**La imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación [...] lejos de estar facultada para «formar» imágenes, la imaginación es potencia dinámica que «deforma» las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción, y este dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de la vida psíquica entera. (Durand, 1981: 26)**

---

<sup>13</sup>La propuesta arquetipológica y «mitodológica» de este antropólogo constituye uno de los esfuerzos más valiosos por sistematizar la estructuración, función y dinámicas de la imaginación y su relación con la semántica simbólica; en esa medida constituye un ineludible aporte al abordaje de la obra literaria desde la perspectiva de la arquetipología y la mitocrítica. Es de subrayar que, como toda teoría con intenciones totalizantes, no ha de tomarse sin beneficio de inventario; sin duda, provee de suficientes señales para el sinuoso camino, si se dialoga con ella, superando las generalizaciones en que a veces incurre y el estricto marco de los regímenes imaginarios que, por supuesto, no agotan los múltiples flujos de la obra literaria, particularmente si de la literatura moderna se trata.

Para Mircea Eliade (1996:16-21) la imaginación está esencialmente vinculada al juego activo de las imágenes primordiales o arquetipos; imaginar es remover, proyectar, existir en el comercio sustantivo con las imágenes y es viviendo en su irradiación existencial como se accede a una *vida auténtica*. El hombre moderno se construye sobre la persistencia de las estructuras arcaicas. Transvestidas, enmascaradas, afantasmadas, incluso, negadas, las estructuras imaginarias del hombre arcaico (de carácter mítico-religioso) perviven en el hombre moderno: ambos se funden en el mismo limo existencial. Orillando el lastramiento trascendentalista que pudiera haber en este historiador de las religiones, resulta de gran interés y utilidad esta propuesta de las dinámicas de *lo arquetipal*.

Sin embargo, para efecto de utilización de la noción del *arquetipo* o *lo arquetipal* he puesto entre paréntesis las diversas formulaciones teóricas que se proponen dar cuenta de su génesis (formulaciones más o menos rigurosas, más o menos seductoras, siempre más o menos discutibles): figuras del inconsciente colectivo (Jung), remanentes arcaicos (Freud), improntas centralmente reflexológicas (Durand), texturas socioculturales (Cros). Retuve sí el hecho positivo de que las representaciones arquetipales y simbólicas han acompañado a la humanidad a través de sus diferentes momentos, hacen masiva presencia en la semiótica de la obra de arte y, sobre todo, cumplen una función profunda en la psiquis del individuo y en la historia, o mejor, del individuo en la historia; como quiera que a través de estas estructuras se tramitan temores, deseos, ideales, fobias y filias que delinean una época, una cultura, una personalidad y contribuyen, por tanto, a la formación de imaginarios, ideologías, visiones de mundo. Ello sin perder de vista ese acaballamiento radical entre una dimensión energética, pulsional, instintiva y la dimensión de lo

puramente psíquico que señala Jung en el arquetipo para otorgarle el estatuto intermedio, bascular, de *psicoide* (Vélez, 1999: 48-59).

Es, asimismo, conveniente para penetrar en el subsuelo vital del arquetipo tener presentes las observaciones de Paul Ricoeur (2002:182-195) cuando indagando el universo referencial del mito remite del entramado estructural de superficie al entramado de una semántica profunda, cuyos pivotes son ese magma propicio a *lo arquetipal* que constituye lo que él denomina *situaciones límite*<sup>14</sup>. De este modo se da más consistencia a la noción de *lo arquetipal* cuando lo pensamos como figuras de la energía instintivo-imaginante enraizada en *situaciones límites* del ser humano, dotadas por ello de imperativo existencial, de carácter en gran modo universalizante que rebasan los contextos históricos, aun cuando sean activadas y particularizadas por estos. Así, pues, en resumen: *lo arquetípico* apunta a figuras que asumen las tensiones existenciales fundantes de lo humano, una especie de potencial alfabeto del «alma», relacionables, de alguna manera, con las categorías cognoscitivas kantianas —como apunta Jung (Vélez, 1999: 48)— cuyas manifestaciones varían su rostro, se «deforman» o reconstituyen, se afantasman, hibernan o se agazapan en latencia y «desaparecen», en relación dialógica con los distintos momentos histórico-culturales.

El problema fundamental que se plantea todo hecho artístico es siempre interrogarse sobre las raíces del ser humano, sobre las tensiones últimas que lo constituyen: he aquí el lugar de *lo arquetipal*. Este interrogante debe ser resuelto de una manera que resulte estéticamente pertinente, es decir, válida en relación con el contexto sociocultural y con la situación del campo

---

<sup>14</sup> Esas *situaciones límite* remitirían «a las aporías de la existencia, alrededor de las cuales gravita el pensamiento mítico», esas «oposiciones significativas referentes al nacimiento y la muerte, a la ceguera y la lucidez, a la sexualidad y a la verdad» (Ricoeur, 2002: 191). A ese subfondo mítico es a lo que remitiría, en su semántica profunda, también el texto literario.

artístico de que se trate, en particular. En este sentido, el arte es actualización de lo que siempre retorna. En estatuto paradójico: el arte tanto más actual, es decir, enraizado en la historia, cuanto más existencial, es decir, enraizado en *lo arquetípico*.

En *lo arquetípico* convergen dos modos de ser: transhistoria (en tanto codificación de potencialidades imaginarias del ser humano) e historia (condiciones actualizadoras de esas potencialidades). El arquetipo solo es posible en la historia y en el texto, en tanto son performances, puestas en escena, en tanto aporta las tensiones dramáticas que exigen ser representadas. Sobre esta relación resulta esclarecedora la noción durandiana de *trayecto antropológico*:

[...] el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones que emanan del medio cósmico y social. Esta posición apartará de nuestra búsqueda los problemas de anterioridad ontológica, puesto que postularemos de una vez por todas que hay génesis recíproca [...]. (Durand, 1981: 35)

La tradición bíblica, en general, y ese *cristianismo en ruinas* de la modernidad de que habla Friedrich —consciente o no conscientemente— constituyen un almacén de estructuras arquetípicas del cual ha echado mano la literatura moderna (Sade, como «sacerdote» del Mal, Baudelaire, Lautremont, Melville, Kafka, Dostoievski, Faulkner) y dentro de ella la modernidad literaria latinoamericana: Vallejo, Rulfo, Onetti, entre otros, suministrándole un poderoso instrumento para reflexionar sobre el contexto existencial, geográfico, e histórico-cultural en que se inscriben. En la tradición regional y nacional colombiana la obra de autores como: G. G. Márquez, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Cepeda Samudio, Roberto Burgos Cantor, y los poetas

objeto de nuestro estudio, entre otros, muestran esa fructífera relación dialógica entre estructuras arquetípicas y contexto histórico.

Dios, en permanente eclipse o crisis en la sociedad occidental moderna (y el mundo es cada día más occidental y moderno o postmoderno), es, sin duda, uno de los más persistentes y decisivos arquetipos; brota de la situación límite de la amenaza del sinsentido (por tanto de la radical exigencia de sentido del animal humano) y de la muerte. Con su ineludible enigma han tenido cita todas las culturas, aunque sea para negarlo, problematizarlo o entablar una conflictiva requisitoria, como es el caso de la cultura moderna.

La monumental arquetipología de Gilbert Durand desarrollada en su ya clásico libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1981), data de los años sesenta. Acompañado de un minucioso cuadro clasificatorio de los que él denomina *regímenes de la imaginación* (con su correspondiente edificio de estructuras, principios lógicos, reflejos dominantes, esquemas, arquetipos, símbolos y sintemas) es, sin duda, uno de los más ingentes esfuerzos por sistematizar el complejo universo de la imaginación y lo arquetipal; en esa medida constituye un invaluable instrumento de referencia para acercarse a los diversos procesos culturales y literarios desde la perspectiva que he seguido en esta investigación.

Es verdad que se resiente de limitación su propuesta capital de inscribir la dinámica de la imaginación en dos regímenes: el diurno y el nocturno (con dos variantes de estructuras, este último: místicas y sintéticas), en cuanto que resulta bastante fructífera cuando se trata de culturas premodernas —en el sentido amplio de la palabra—, no así para el caso de una vasta zona de la cultura y la literatura modernas; especialmente si pensamos en la literatura de los últimos siglos,

pues, gran parte de ella, acaso la más significativa, se presenta un tanto elusiva a este modelo explicativo-comprensivo.

En *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (1993), muy posterior a la obra mencionada —años de reflexión y experiencia acumulados— me resultó de gran eficacia instrumental tener presente la condensación que efectúa del «aparato» simbólico<sup>15</sup>, que se comprimiría fundamentalmente en tres categorías: el esquema, el arquetipo y el símbolo. Esta reducción es la que tuve centralmente presente en este trabajo (siempre sobre el telón de fondo riguroso de las estructuras arquetipales ya señaladas). Por otra parte, en este libro Durand hace del arte y la literatura su foco de estudio, especialmente en el ámbito en que señalaba su debilidad; apela aquí, sugestiva, mas no del todo convincentemente, a las modalidades de las estructuras nocturnas, tanto sintéticas como místicas. Es verdad que el régimen nocturno, por su flexibilidad (se duplica en todos sus elementos configuradores respecto del diurno que, por su misma naturaleza, tiende a la rigidez polémica), resulta más propicio como instrumento de aproximación a la complejidad de la literatura moderna que el régimen diurno, pero con un alcance restringido.

Intentando cubrir en parte esta restricción del régimen nocturno (y de la propuesta arquetipológica en general en que se inscribe) para efecto de esta investigación, postulo, con el debido reconocimiento al magisterio durandiano, no un tercer régimen (con todo el erudito andamiaje teórico que implicaría movilizar) sino lo que, modestamente, llamo un *vector imaginante* u orientación de la imaginación presente en la cultura en general y en la literatura,

---

<sup>15</sup> Las comillas están en el original. En efecto, habla «de un “aparato” simbólico, un poco en el sentido en que Freud concebía el “aparato psíquico”» (Durand, 1993: 19).

brotado de la modernidad a raíz de la *muerte de Dios*. Extraído del andamiaje teórico de Durand, es, sin embargo, una especie de excrecencia anómala respecto de él, en cuanto no participa de ese optimista humanismo plenario que subyace a todo su sistema y que se resume en su consideración de que la eufemizante «función fantástica es la función de Esperanza» (Durand, 1981: 393). Es así un vector de la imaginación que **tiende a escapar** a la función salvífera que prescribe Durand a esta, y vertebrado, por lo contrario, sobre un difuso o evidente culto o fascinación por el Mal; mas, sin embargo, tributario de las reflexiones durandianas y pensado dentro de su órbita.

Para ello me sitúo en aquello que es el punto de partida del surgimiento y sentido de estos regímenes imaginarios, según Durand: el terror del animal humano ante el tiempo y su manifestación más nefasta, la inevitable muerte.

Según el planteamiento durandiano es para superar este terror por lo que surgen la *diurnidad* polémica y la *nocturnidad* eufemizante y sintética, y, en general, para esa función eufémica está allí la imaginación. Es, pues, el tiempo y la muerte (espejos recíprocos) el eje de los movimientos de la imaginación, los que determinan estos regímenes. La exploración de este terror permite a Durand «inducir un régimen multiforme de la angustia ante el tiempo». Este universo multiforme de *lo tenebroso* es ante todo un registro de la angustia del ser humano ante la temporalidad y la muerte, porque «La carne, ese animal que vive en nosotros, refiere todo a la meditación del tiempo» (Durand, 1981: 114). Su maligna marca de fuego es el movimiento: lo fugitivo, lo que se mueve, deja de ser y transcurre. Ante ello el hombre imagina el deseo de reposo y plenitud en una eternidad inmóvil, bien en polémica ante lo tenebroso (régimen diurno), bien por eufemización de lo tenebroso (régimen nocturno); en el caso de la variación de las



estructuras sintéticas el exorcismo de la nefasta temporalidad opera en el movimiento mismo del tiempo a través de las modalidades del ciclo, de la *coincidentia oppositorum*, del antagonismo dramático o la historización.

Lo tenebroso, siempre bajo el poderío negativizado del movimiento, conoce tres manifestaciones: lo teriomorfo (los bestiarios, asociados a lo animado brusco, pululante o caótico, al errabundaje o movimiento de huida, a las fauces devoradoras); lo nictomorfo (las tinieblas, la noche amenazante y animalizada, las aguas abismales, la sangre fatal, la sangre menstrual); lo catamorfo (el abismo, la caída, con sus proyecciones morales y metafísicas) (Durand, 1981: 63-114).

Los terrores meramente animales del animal humano —y con ello el lenguaje simbólico de lo tenebroso— van progresivamente, cargándose de implicaciones espirituales. Llegará un momento en este proceso en que estos estratos de lenguaje, correspondientes a las tres epifanías de lo tenebroso, coexisten se entreveran o superponen, y **se desplaza el acento hacia lo metafísico y moral, a medida que se hace más complejo el animal humano.**

Emblemas metafísico-morales dentro del cortejo de imágenes judeocristianas que poseen conexión con este trasfondo son la figura arquetípica de Satán y los ángeles caídos, así como el errante Caín. Asimismo la pareja primordial de Adán y Eva en tanto seres caídos, condenados al exilio y por los cuales entra el pecado, la temporalidad y la muerte al mundo.

Pero este «tercer régimen» de lo tenebroso, paradójicamente no constituye, en rigor, para Durand un régimen en sí, sino una especie de astucia de la imaginación para poner en funcionamiento los dispositivos exorcizadores de la diurnidad polémica y la nocturnidad. Así lo señala este antropólogo:

Porque las figuraciones del tiempo y de la muerte no eran más que excitación al exorcismo, invitación imaginaria a emprender una terapéutica por mediación de la imagen. Aquí es donde se trasluce un principio constitutivo de la imaginación [...]: imaginar un mal, representar un peligro, simbolizar una angustia, es ya mediante el dominio del cogito, dominarlos. Toda epifanía de un peligro en la representación lo minimiza. Con mayor motivo, toda epifanía simbólica. Imaginar el tiempo bajo sus aspectos tenebrosos, es ya someterlo a una posibilidad del exorcismo mediante las imágenes de la luz. **La imaginación atrae el tiempo al terreno en que puede vencerlo con toda facilidad. Y mientras proyecta la hipóbole espantosa de los monstruos de la muerte, en secreto aguza las armas que derribarán al Dragón.** (Durand, 1981: 115)

Esta es, pues, la función de este falso «tercer régimen» de *lo tenebroso*: servir de mero punto de partida, de magma primario; figuras imaginarias edificadas para ser negadas, sustancia suscitatoria catalizadora de los otros dos, en estricto sentido, regímenes. Pero, acaso ¿hay —en principio— algo que más fascine a la literatura moderna que *lo tenebroso*, que el vértigo del abismo, de la animalidad, del sinsentido, que la apertura al Mal, que la asunción —no la negación o eufemización— del movimiento, del tiempo y de la muerte? Baste pensar en Sade, Lautremont o Lovecraft, o más actualmente en Boukowski o Houellebecq, o en el colombiano Efraín Medina. Desde luego, hay que aclarar que se trata de una fascinación problemática, contradictoria.

Considero que el protagonismo de esta fascinación en la literatura moderna va ligado al acontecimiento que define la modernidad: la *muerte de Dios*, o vertiéndolo en términos de Rudolf Otto (1980): *muerte de lo santo*. Esta *muerte de Dios o de lo santo* determina, paradójicamente, una suerte de movimiento en reversa, dentro del proceso general de «edificación y expansión de Occidente», en tanto Occidente como «**desplazamiento de lo sagrado por lo santo**» (Espinosa

Proa, 1999: 49), puesto que *lo sagrado* desplazado, excluido, acaba retornando, exigiendo su lugar. Más nítidamente establece Espinosa Proa esta relación compleja entre *lo santo* y *lo sagrado* en la literatura moderna cuando señala: «La poesía [...] es el espacio donde [...] esa *muerte de lo divino* se produce. Una muerte de lo divino que nos arroja y nos extravía en lo sagrado» (p. 246).

*Lo sagrado en tanto retorno*: he aquí el lugar paradigmático (no exclusivo) del régimen imaginario de lo tenebroso, en el sitio privilegiado en que lo insta la modernidad y que Durand soslaya.

*El desplazamiento de lo sagrado por lo santo*: Como es sabido Rudolf Otto en su emblemático libro *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* define lo numinoso o sagrado como *mysterium tremendum* y la reacción que genera como ambiguo sentimiento de horror y fascinación ante algo de una condición absolutamente otra, extrahumana, y por ello amenazante y violenta, aun en su aspecto fascinante. Este es el suelo sobre el que se edifica toda religión; Otto centra su estudio en la tradición occidental cristiana; en esta *lo sagrado* se hace pasar por el cedazo de la santificación, por la cual se le purifica de los aspectos siniestros y se fuerza al primer plano el aspecto beatífico y se llega así a *lo santo*. Sergio Espinosa Proa (1999) —siguiendo a Rudolf Otto— expone esta relación y proceso en los siguientes términos: lo sagrado es «un cortocircuito entre lo infinitamente aterrador y lo infinitamente admirable», se impone entonces que «Lo numinoso [...] debe ser “entibiado” por la razón». Sin embargo:

De cualquier manera, lo fundamental es que para Otto, lo profundo de la religión es impermeable a la razón. No es posible —ni conveniente— «enfriar» completamente su núcleo. Una racionalización como la que está en obra en el sistema hegeliano solo conduce

en su opinión, a esterilizar la fuerza de lo religioso. Lo único importante estriba en que el individuo sea sacudido con la mayor violencia, pero solo a fin de que valore lo que es la «dulzura». Lo «Santo» consiste así en una «apropiada» mezcla de lo numinoso con la moral y lo racional. Es preciso transitar del «pavor demoniaco» al «temor de Dios»: el pavor se convierte en devoción. Los sentimientos que palpitan dispersos o confundidos se tornan *religio*, [...] el numen llega a ser Dios [...] Es de una importancia primordial el que lo numinoso sufra un proceso de refinamiento. Por ello el cristianismo es la «religión perfecta» —sobre un fondo irracional, se ha edificado un «luminoso edificio» de conceptos, sentimientos y emociones a la medida del hombre—. (Espinosa Proa, 1999: 10-11)

No hay que perder de vista que esta domesticación realizada por el cristianismo opera, no en pequeño grado, desde el ejercicio de la ideología y del poder, e implicó la satanización y encriptamiento de muchos aspectos naturales de la vida humana, especialmente lo relativo a la sexualidad y a la corporalidad en general. Tampoco que, dentro de la sinuosa economía del Bien y el Mal, *lo santo* muchas veces en la historia utilizó los recursos de lo *siniestro* como garante: piénsese en las cacerías inquisitoriales de brujas, en ese engendro de la razón llamado *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las brujas*)<sup>16</sup>.

El cristianismo, pues, ha domesticado lo sagrado, relegando su aspecto siniestro, amenazante, violento, en fin, tenebroso, a pavorosa latencia. El acontecimiento de *la muerte de Dios*, o *muerte de lo santo*, quiebra su fuerza, su capacidad de sujeción y así *lo sagrado siniestro* escapa, y retorna bajo muy diversas formas a ocupar un espacio visible en la vida humana

---

<sup>16</sup> Obra de los inquisidores dominicos Heinrich Kramer (o Heinrich Institoris) y Jacobus Sprenger. El año de 1486 es la más probable fecha de su primera edición. La edición de Maxtor (Valladolid) de 2004 añade el diciente subtítulo: *Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*. Gozó de notable popularidad como «manual de bolsillo» de los inquisidores en su cacería de brujas, así como del visto bueno de la Iglesia mediante bula de Inocencio VIII *Summis desiderantis affectibus*, de 1484, que sirvió de impulso para su publicación.

moderna. Esto constituye, desde luego un fenómeno complejo, de múltiples aristas, cuyo análisis supera mis objetivos<sup>17</sup>. Lo que me interesa sí es señalar que la literatura moderna constituye un ámbito privilegiado de ese retorno de lo sagrado siniestro; lugar de «resacralización», en tanto *lo santo* ahora es desplazado por *lo sagrado siniestro*. No de otra cosa habla un libro como *La literatura y el mal* de George Bataille, donde se invoca un catálogo de autores que lo testifican: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet, y desde luego, aunque no figuren allí: Lautremont, Rimbaud, Artaud y el propio Bataille. A este listado, no exhaustivo, están conectados la literatura gótica y algunos aspectos del prerromanticismo y romanticismo y, de modo tangencial, el «retorno de Dionisos» en la literatura de las últimas décadas del siglo XIX que señala Durand (1993). No de otra cosa habla la noción de *rebeldía metafísica* de Albert Camus (2003).

Por su parte Bernard Sichère (2008) en esa indagación genealógica que son sus *Historias del Mal*, con Brueghel (el viejo) (¿1525?-1569), nos trae noticias de la presencia de eso que

---

<sup>17</sup> Para ejemplificar: al ocuparse Sergio Espinosa Proa de un retorno de *lo sagrado* desplazado, al mismo tiempo que señala su alojamiento en la escritura, en la poesía, señala una proyección extrapoética que irradia, apocalípticamente, los últimos tramos de la modernidad. En efecto, al mismo tiempo nos encontramos ante lo sagrado pervertido, banalizado: «Desplazado: entonces lo sagrado *retorna* bajo formas transgresivas, fantasmáticas, inmediatamente pulsionales. Al final, el sueño de *liberarnos* de lo sagrado se torna pesadilla. En la época de la ciencia y de la técnica, el resplandor del misterio aureola (otra vez) al mundo: toda magia ya era técnica, toda redención será obra de la técnica. Incluso la transgresión está codificada —y propulsada— por la técnica. La modernidad es la magia revelada en cuanto que potencia técnica, y en tal sentido *cumple* un programa inscrito en la voluntad monoteísta de reducir el mundo a un estatuto de mera fungibilidad. La estrategia del alma ofrece sus frutos más jugosos, más *proprios*, en la maquinización absoluta del ente [...] Lo demoníaco retorna, tentación de un mundo que ha trocado la (pasión por la) libertad por la (ficción de la) seguridad y el control. (Espinosa Proa, 1999: 50). «Se asiste, en suma, en el mundo moderno a una *cretinización de lo sagrado*, a una *banalización del misterio*, a una *trivialización de lo enigmático*. Se dirá que pocas cosas escapan a la mirada de Walt Disney —pues hasta el malditismo, la obscenidad y el desastre— la muerte, el terror, lo siniestro— han sido digeridos por el vasto, eficiente, exponencial, rentable *marketing* de la cultura» (Espinosa Proa, 1999: 54). Se está así ante un sagrado emasculado por la muy postmoderna sociedad de la técnica y el hiperconsumo. En mi caso, restrinjo mi campo de interés al retorno al ámbito *sui generis* de la literatura, donde la tenebrosidad de *lo sagrado*, paradójicamente, es conservada y a la vez exorcizada en su virulencia, al ser introducido en el *ámbito otro* del hacer poético.

denomino *vector imaginante de lo tenebroso* en el mundo moderno, ya en la primera mitad del siglo XVI. Esta es su aguda lectura de la pintura de un maestro de la proliferación, el movimiento pululante de las figuras y la diseminación compositiva como es Brueghel:

Esta pintura debe todavía algo a la tradición anterior que la ha hecho posible puesto que en ella parece leerse como en un libro cuyos capítulos coexisten en el seno de un mismo espacio en lugar de desarrollarse en la sucesión de una cronología. **Pero, he aquí la novedad: la ausencia radical de ese tema sagrado y luminoso que ayer significaba o manifestaba la presencia del más allá y de la metahistoria.** En lo sucesivo todo ocurre en este mundo, el mundo de los hombres, y si en el corazón de este mundo existe un signo para llamarlo más allá de sí mismo, hay que decir que se trata de un signo irremediablemente velado, reemplazado a la vez por esos vuelos insistentes de cuervos que expresan la tonalidad apagada de la muerte [...] y por esa extrañas brechas del espacio visible [...] que parecen tragarse toda significación para reducirla al absurdo. (Sichère, 2008: 150-151)

La noción de *metahistoria* constituye, como bien apunta Julia Kristeva (2008) en su nota de prólogo «[...] quizá el concepto más novedoso del libro», un elemento medular en Sichère. Mediante la elaboración trascendentalista de una *metahistoria*, que es ante todo una *dramaturgia de la salvación*, el cristianismo ilumina y da sentido a la historia de los hombres, que se mueve entre la Caída y la Redención, y mediante ella, de algún modo se «encapsula» el Mal y se postula dualistamente la superación del mismo. Es esta *metahistoria* lo que está en crisis o se desvanece en Brueghel; de este modo Sichère (2008) se inquiere acerca de la contemporaneidad o actualidad de esta pintura:

¿A qué se debe que nosotros sintamos esta pintura tan cercana a nosotros? Porque ella enuncia únicamente la inmanencia del mal en su forma más obtusa e irremisible. [...] *El*

*censo de Belén*, recuerda sin duda los tiempos medievales y su fabuloso bestiario, pero **esta pintura despoja al bestiario de lo que antes lo dominaba** y lo sitúa ahora en la finitud radical de este mundo. (pp.151- 152)

Es decir, el dispositivo de contención se ha quebrado. La clave del protagonismo del Mal es que ya no está inscrito (encriptado) dentro de la dialéctica de la salvación metahistórica y de este modo no se trata ya de un mal trascendental como «misterio de la iniquidad» sino que apunta al hombre caído en el inmanentismo de su propia iniquidad. En efecto:

[...] aquí nos encontramos ante una interrogación sobre el mal que sitúa en su centro únicamente al hombre, no la bella forma del hombre, ícono de Dios [como soñó Gregorio de Nisa en los tiempos fundacionales de la teología], sino al hombre con toda su impotencia, su miseria y su locura. (Sichère, 2008: 153)

En el marco de estos planteamientos sigue sus reflexiones Sichère a partir de Sade y el romanticismo, esos vástagos de *la muerte de Dios*. Acerca del primero dice:

Sade anuncia el tema de **la rebelión subjetiva** que va a recorrer toda la época romántica, y por fin **atestigua un resurgimiento notable de las representaciones arcaicas del mal y de lo maléfico** que el cristianismo medieval exorcizaba con sus ritos y sus símbolos. (Sichère, 2008: 173)

Acerca del segundo valoriza «[...] la figura romántica de **la subjetividad rebelde** en la medida en que esta **se hace cargo de la dimensión del mal radical heredada del credo cristiano**» (Sichère, 2008: 175).

Ciertamente el romanticismo se hace cargo de la dimensión del Mal radical, pero al hacer esto en el mismo gesto también se hace cargo de la salvación. La salvación es algo demasiado

radicalmente necesario para el hombre como para desprenderse sin más de ella. De otro lado, el Mal es inconcebible sin su contraparte. Por ello en la economía espiritual del cristianismo es tan imprescindible el Mal y su consecuencia: el sujeto culpable, pues ello es el presupuesto, el dispositivo que abre el camino de la salvación. A mi modo de ver algo análogo opera en la compleja economía espiritual de la obra sadeana y del romanticismo (de una parte significativa del romanticismo) pero en clave diversa; no en balde el motivo de la salvación se desplaza del campo puramente religioso al campo del arte: la salvación por al arte (la salvación vicaria del arte). El artista se hace cargo del mal y en esa medida es un mediador crístico. No se trata de una salvación trascendente sino de una salvación artística («la caridad del arte»). Sichère delinea esto anticipatoriamente teniendo como referente a Brueghel:

Este mundo está loco y no hay otro mundo; eso es lo que parece decirnos Bruegel cuando, con una mezcla de mofa y de compasión, nos presenta a sus cinco mendigos lisiados o cuando al borde de la zanja nos muestra la grotesca cadena de los ciegos de ojos blancos. **Dios se ha retirado y en su lugar, en un punto invisible de la tela, está el artista que pinta: si este mundo es malo, el pintor mismo queda salvado en cierto modo por su obra que introduce un orden y una belleza, a pesar de todo, en medio de lo que es desorden, desdicha y locura [...]** tal vez sea ésta la lección más secreta que nos llega desde aquella época. (Sichère, 2008: 153)

Así mismo el escritor en algún punto invisible del texto. Y así, por vía participativa, el contemplador, así el lector. El arte —el arte autónomo de la modernidad— es el nuevo escenario donde se oficia el ritual «místico» de la salvación. Una salvación vicaria, insisto, brotada de la impotencia, como dijera el ya citado Bataille.



Ahora bien, *lo sagrado siniestro* o *tenebroso* entra en el territorio del arte y la literatura a condición de ser nuevamente «domesticado», al menos *refractado*, en tanto la literatura no es la vida (la violencia de la vida, *el horror*, *el horror* de que habla Conrad), sino que su estatuto es ficcional; es decir, la literatura le ofrece al Mal un espacio de epifanía, de realización, de presentización, incluso de potenciación, a condición de ser impotente. El flujo expresivo-comunicativo entre el texto ficcional y el lector propone un pensar, un ahondar lúcido —lucidez en algunos casos aterradora— en la naturaleza humana, y en esta medida instaura una ineludible dimensión ético-estética; elementos estos que «subliman» lo sagrado siniestro y convierten el texto literario en un inestable espacio paradójico de salvación. Esta dinámica ilustra la relación más profunda entre religión y literatura —y arte, en general— en la modernidad. Un caso ejemplificador es la vida del Marqués de Sade y su obra extrema *Las 120 jornadas de Sodoma* en que se despliega una revulsiva antiteología; escritura en cautiverio del autor y quizá solo posible en este cautiverio, escándalo para el lector de todas las épocas, pero en que conflictivamente se realiza la «sublimación» que acabo de esbozar. La *catarsis* de la tragedia griega a través del terror y la compasión ya señalaban hacia todo esto.

La literatura moderna, pues, al menos una parte significativa de ella, se mueve en la órbita de ese *régimen tenebroso* relegado por Durand; en su órbita, enfatizo, no ciñéndose rigurosamente a él. Será teniéndolo como horizonte de referencia, y a la «luz» de este *vector imaginante de lo tenebroso* desatado por *la muerte de Dios* como transgresión infinita que lo replantea, junto a los otros dos regímenes, como pretendo tener presente el marco de las estructuras arquetípicas de Durand en esta investigación. Así, en la literatura moderna, *el vector imaginario de lo tenebroso* se despliega, adquiere, por decirlo así, un estatuto autónomo:

constituye una especie de polemismo de signo inverso (o contrapolemismo, si se prefiere), ya no de la luz, sino de las tinieblas que matiza, rechaza e invierte o reformula todo el cortejo arquetipal de la diurnidad y la nocturnidad (de suyo, polémico). El esquema bajo el que se mueve la imaginación, no será el victorioso ascenso solar que aspira a la fijeza, ni el descenso suave bajo el simbolismo del vientre materno arrullador y místico, ni la ritmicidad sintética, sino el móvil *esquema de la rebelión o de la revuelta* (que implica en gran modo la caída, el movimiento hacia abajo, la asunción del inmanentismo). Esquema que, es la conciencia del reposo o de la plenitud imposibles, de la muerte no eufemizada. En su forma más extrema el *esquema de la rebelión o la revuelta* es el movimiento mismo (sin centro, pura errancia), elemento este negativizado por los otros dos regímenes, elemento cuya negativización constituye precisamente su centro.

El retorno de lo sagrado siniestro, en la literatura, es lo que viabiliza o funda el valor del *vector imaginario de lo tenebroso* —cuyo esquema es el movimiento de rebelión o revuelta— como posible estructura explicativa-comprensiva de la obra literaria. Sus arquetipos centrales no son la Luz, la Plenitud o Dios sino el Mal o el negativo de Dios, (el Ojo vacío de Dios, uno de sus símbolos capitales); no el Héroe típico sino el Rebelde, el Maldito de Dios, el Errante (Satán, Caín, Prometeo, Don Juan, Ashaverus; en la literatura más moderna la figura del perdedor o *looser*). Como se puede ver acusa una afinidad con la nocturnidad sintética y puede compartir algunos arquetipos y símbolos con esta, solo que en este caso estarán imantados por la tendencia hacia ese inmanentismo absoluto de la modernidad que entra en choque con esa Esperanza que, como se dijo, condensa finalmente la función de la imaginación, según Durand.

Por otra parte, cabe aclarar que la asunción inmanentista de la temporalidad y la muerte no implica asunción serena, sin angustia; en muchos casos estaremos precisamente ante la exasperación de la angustia.

Bajo estos presupuestos teóricos se adelanta esta investigación; sin embargo, es importante resaltar el principio metodológico de otorgar valor privilegiado al texto objeto de análisis, de manera que los puntos de partida teóricos para su estudio constituyan solo un camino de diálogo con el mismo; esto es, que el texto sea el que tenga la última palabra. Igualmente no pierdo de vista la aguda observación de Ricoeur (2002:194-195) de que si en las ciencias humanas es inevitable el círculo hermenéutico, sí es determinante evitar el círculo vicioso, en tanto imperativo de asumir una perspectiva crítica con el propio proceso investigativo y los modelos de los cuales se parte, y, una vez más, el respeto a las estructuras textuales.

Metodológicamente, asimismo, estaremos bajo la óptica que plantea Durand (1993) en la relación entre *comprensión* y *explicación* en el proceso hermenéutico, en el marco de su estructuralismo figurativo. Este lo delinea de la siguiente manera (en todo también suscribible desde la óptica de una sociocrítica): la obra ofrece una doble cara; por un lado, se presenta como original, singular, irreductible en su individualidad; por otro lado, es situable «en una red significativa y estructural ya existente». Esta red de significaciones, líneas o estructuras de sentido que le preexisten, abren la obra a las operaciones explicativas del analista con miras a la comprensión de la misma. La relación entre estos polos hermenéuticos es dinámica e implicate, de modo que, siendo la tensión estructural la esencia de la obra, esta solo se entiende «a través de una red de estructuras heterogéneas, dispares y a veces antagónicas que solo ella unifica en su

unicidad», y así, paradójicamente, define la comprensión como «ciencia de la tensión dinámica de las estructuras explicativas» (Durand, 1993: 129-134).

Finalmente hago la observación de que esta red de estructuras significativas previas al texto que plantea Durand, en gran medida presenta afinidad con el valioso concepto de *repertorio* en la hermenéutica efectual de W. Iser (1987) que me ha sido de gran utilidad. En efecto, esas estructuras de sentido que preexisten al texto y que posibilitan el momento explicativo corresponden básicamente a esta noción de Iser cuando señala:

[...] el texto encapsula unos conocimientos previos. Estos se refieren no solo a los textos precedentes, sino igualmente, si no es que incluso hay que decir de manera más acentuada, se refieren a las normas sociales e históricas, al contexto sociocultural en su sentido más extenso en que el texto ha brotado —dicho brevemente—, a lo que los estructuralistas de Praga han designado como la realidad extraestética. El repertorio representa aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del texto. (Iser, 1987:117)

No dejo de lado que la arquetípica de los elementos (aire, tierra, fuego, agua) de Bachelard puede en algunos casos reforzar el asedio a la comprensión de la obra.

## 1.6 Objetivos

### ***Generales:***

Los objetivos generales que guiaron esta investigación fueron los siguientes:

- Presentar el acontecimiento cultural-existencial de la *muerte de Dios* (y la inmanentización del mundo que implica) como clave hermenéutica de la modernidad, y,

por consiguiente, clave hermenéutica para la comprensión de la literatura moderna, contemporánea y actual, y, más particularmente, para la comprensión del estatuto de la poesía en el mundo moderno.

- Mostrar la presencia determinante en la literatura moderna y contemporánea, en general, de un *vector imaginante de lo tenebroso* que tiene su punto de origen en la *muerte de Dios*, y cuyo *esquema* dinámico es la figura de la rebelión o la revuelta.
- Describir la condición fundamental de la poesía moderna como espacio paradójal donde se pone en juego una religiosidad singular.

### ***Específicos:***

Los objetivos específicos que me planteé y guiaron esta investigación fueron los siguientes:

- Analizar, en cada uno de los poetas colombianos seleccionados, cómo se construye la palabra poética en relación con el imaginario religioso cristiano, dentro del marco de los procesos de la modernidad en general y sus particularidades en la cultura colombiana.
- Explicar cómo la *muerte de Dios* y el proceso de inmanentización del mundo constituyen correlatos dinamizadores y contextualizadores de estas elaboraciones poéticas.
- Demostrar la presencia en la configuración de estas elaboraciones poéticas del *vector imaginante de lo tenebroso* y el *esquema dinámico de la rebelión o revuelta*.

## 1.7 Trazado

La presentación y organización de esta investigación sigue el siguiente trazado:

El texto se organiza en seis capítulos. El primer capítulo constituye una introducción en los lineamientos que configuraron y guiaron la investigación. El segundo capítulo se titula «Los avatares de Dios en la modernidad»; corresponde a un recorrido sobre el tema de la *muerte de Dios* en el que se trenzan filosofía, teología, historia y literatura. Se da así una visión general de las complejas implicaciones que arrastra consigo este acontecimiento que resquebraja los cimientos de la cultura europea u occidental. Se inicia con Jean Paul Richter, pasando por Kant, Schleiermacher, Hegel, Nietzsche hasta desembocar en las repercusiones literarias con el romanticismo, indicando cómo toma cuerpo en la literatura moderna a través de ciertos autores y rasgos que caracterizarán el arte moderno en general y el género poético en particular.

El tercer capítulo, parte titulada «Contexto histórico-cultural y literario colombiano», traslada las repercusiones de este punto álgido del surgimiento del mundo moderno tratado en el capítulo anterior a la Hispanoamérica del siglo XIX y específicamente a Colombia. En este otro escenario se opaca la dimensión filosófico-existencial del problema y se proyecta a primer plano la turbulencia político-militar del enfrentamiento partidista del pensamiento conservador y el pensamiento liberal, todo ello teniendo como fondo el ultramontanismo del Papa Pío IX y la bandera ondeante de la encíclica *Quanta Cura* y su catálogo de «errores» de la modernidad: el *Syllabus*<sup>18</sup>. El subtítulo que hace la transición resulta ilustrativo al respecto «Del pánico existencial a la historia: el pánico dogmático-doctrinal». El delineamiento de este proceso

---

<sup>18</sup> Encíclica y anexo (el *Syllabus*) emanados de Pío en 1864, en los momentos más álgidos de las relaciones de la Iglesia católica con el naciente Estado Italiano. Se plasma en estos dos textos todo el ideario antimoderno de la Iglesia. En la bibliografía de esta tesis podrá encontrarse la referencia completa (Pío IX, 1984).

desemboca en la década del cincuenta en Colombia, contexto histórico-cultural e intelectual de los poetas estudiados.

Los tres capítulos siguientes (cuarto, quinto, sexto) se ocupan en su orden de cada uno de estos poetas. Cada capítulo se abre con una breve noticia sobre el autor, un resumen del mismo y una introducción que tiene como propósito agregar alguna otra anotación sobre el autor, cuando fuere necesario, y algunos elementos específicos que se tuvieron en cuenta para su estudio y que enlazan con los planteamientos teórico-metodológicos presentados en la introducción general. En cada capítulo el elemento *muerte de Dios*, así como el *vector imaginario de lo tenebroso* al que se asocia, asume diferentes modulaciones, sobre la base del *esquema de la rebelión o la revuelta*. Cada una de estas modulaciones constituye lo que denomino *rostro de Dios*. A lo largo de los capítulos se irán haciendo visibles los contrastes entre estos *rostros*, todo ello se recoge de forma explícita en las Conclusiones de la tesis.

### 1.8 Definición de términos

Se señala la terminología más relevante del dispositivo teórico de esta investigación, tal como es utilizada aquí.

- **Arquetipo, lo arquetípico, lo arquetipal:** «[...] en resumen: lo arquetípico apunta a figuras que asumen las tensiones existenciales fundantes de lo humano, una especie de potencial alfabeto del “alma”, relacionables, de alguna manera, con las categorías cognoscitivas kantianas, como apunta Jung (Vélez, 1999: 48), cuyas manifestaciones varían su rostro, se “deforman” o reconstituyen, se afantasman, hibernan o se agazapan en

latencia y “desaparecen”, en relación dialógica con los distintos momentos histórico-culturales» (*supra*, 23).

- ***Dramaturgia de la salvación***: la *metahistoria* (Sichère) supone poner en escena una *dramaturgia de la salvación*: dispositivo mediante el cual el hombre caído en el mal o pecado será, al final de los tiempos, rescatado por el sacrificio de Cristo.
- ***Enigmatismo, incertidumbre, disonancia***: ciertas condiciones a las que va ligada la experiencia estética de la modernidad. Los términos proceden respectivamente de T. Adorno (1986), Paul De Man (1990) y H. Friedrich (1974); en los tres casos se está ante una tensión insoluble, ante la cerrazón y simultánea interpelación de un texto que se resiste a entregar su sentido, a desambiguarse, a abrir su enigma. Tres posturas que, provenientes de distintas líneas de pensamiento, apuntan hacia un mismo foco: una problematización o suspensión del sentido que se escapa por el mismo abismo abierto por la *muerte de Dios*.
- ***Esquema, símbolo***: «El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la factividad y la no sustantividad general de la imaginación», estos esquemas son «los que forman el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación» (Durand, 1981: 53). El esquema del régimen diurno es ascensional, el esquema del régimen nocturno es, centralmente, una dinámica de descenso (también incluye la dinámica del ciclo). Sobre la orientación motriz del esquema se arraciman arquetipos y símbolos. En relación con el arquetipo el símbolo posee mayor singularidad y polivalencia. Su singularidad «se resuelve la mayoría de las veces en la de un “objeto



sensible”, una “ilustración” concreta tanto del arquetipo como del esquema» (Durand, 1981: 55). Una ejemplificación de lo anterior tomada de Durand:

Régimen: diurno. Esquema: ascensional. Arquetipo: el Cielo. Símbolos posibles (entre otros): escala, flecha volante.

- ***Inmanencia, inmanentización, inmanetismo secularizador***: expresiones utilizadas en esta investigación como contrapuestas a la órbita de lo Trascendente o Metahistórico. Una vez eclipsado o desaparecido esto último, queda el hombre sometido a sus propias fuerzas; diciéndolo con Sichére (2008), a propósito de Brueghel: «En lo sucesivo todo ocurre en este mundo, el mundo de los hombres [...]» (2008: 150-151), el reino «caído» de la inmanencia.
- ***Imaginación***: utilizo el término conforme a la paráfrasis que de G. Bachelard hace Gilbert Durand (1981:26):

La imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación [...] lejos de estar facultada para *formar* imágenes, la imaginación es potencia dinámica que *deforma* las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción, y este dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de la vida psíquica entera.

- ***Lo imaginario***: Lo constituye ese ámbito dialógico que se construye —teniendo a la vista la noción de *trayecto antropológico* de Durand— por el flujo de doble dirección entre las intimaciones subjetivas y las intimaciones provenientes de lo exterior al sujeto. Tomando la conceptualización de Imaginación de Bachelard, que apropia Gilbert Durand, se trata

del espacio que se construye sobre la base del dinamismo organizador de la imaginación y «las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción» (Durand, 1981: 26).

- **Lo sagrado:** o *numinoso*, en la terminología de Otto (1980), se define como *mysterium energicum et tremendum*. Es el fundamento «salvaje» de toda religión, sin el cual no puede darse pero al que debe «domesticar». Presenta doble faz: lo sagrado siniestro y lo sagrado beatífico. Lo sagrado siniestro presenta proximidad con lo tenebroso de G. Durand.
- **Lo santo:** siguiendo a Rudolf Otto (1980), es lo sagrado domesticado a partir de su racionalización y moralización.
- **Metahistoria:** término utilizado por Bernard Sichére (2008) para indicar una historia trascendental cuyos términos los constituyen la introducción del Mal en el mundo y la redención final del hombre. Esta metahistoria que subsume y da sentido a la historia inmanente del hombre es el centro del Gran relato que es el cristianismo. El desplome de esta *metahistoria* es otra forma de decir la *muerte de Dios*.
- **Mitopoiesis:** capacidad y proceso de generación de mitos, esto es; universos dadores de sentido a una determinada comunidad o cultura.
- **Modernidad:** se entiende, centralmente, aquí la modernidad como el ámbito histórico-cultural al que le es constitutivo la quiebra del centro ontoteológico cristiano. La modernidad, paradójicamente, es la fractura del centro y a la vez la nostalgia y búsqueda del centro, y, quizá sobre todo, en el seno mismo de esa nostalgia, la certidumbre de la imposibilidad de ese centro.

- ***Muerte de Dios***: acontecimiento que se encuentra en las raíces del surgimiento de la modernidad consistente en el eclipse o desplazamiento del centro ontoteológico cristiano —fundamento del sentido— que rigió todos los aspectos de la cultura de Occidente, y con ello el nacimiento del sujeto ateo y de la laicidad. La *muerte de Dios* es, por supuesto, también la muerte de los sustitutos seculares surgidos con la modernidad. Acercando la expresión a la terminología de Rudolf Otto (1980) se puede hablar de *muerte de lo santo*, como en efecto hago en esta investigación. Vertiéndola en términos de Bernard Sichère (2008) se puede hablar de desplome de la *metahistoria* o de la *dramaturgia de la salvación*.
- ***Rebelión metafísica***: esta noción es tomada de Albert Camus (2003): «El hombre rebelde es el hombre situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el cual todas las respuestas sean humanas» (p.28).

La rebelión metafísica [dirigida, fundamentalmente, contra el Dios veterotestamentario] propiamente dicha no aparece de una manera coherente en la historia de las ideas hasta fines del siglo XVIII [...] y no es exagerado pensar que han modelado la historia de nuestro tiempo [...] Sus modelos son, sin embargo, más lejanos [Prometeo, Caín, Satán]. (Camus, 2003: 34)

- ***Regímenes de la imaginación***: como negación y superación de un imaginario primordial de lo tenebroso, cuya médula es el tiempo (por ello a las distintas manifestaciones de lo tenebroso se designa como *los rostros del tiempo*), Gilbert Durand construye sus nociones de Régimen diurno (de la Luz y la Espada polémicas) y Régimen nocturno (de la Noche benevolizada); este último presenta dos modalidades: místico y sintético. Estas nociones (que se despliegan en un complejo juego de estructuras, principios lógicos, reflejos

dominantes, esquemas verbales y epítetos, arquetipos, símbolos y sistemas) recogen las dinámicas de lo imaginario sobre el presupuesto de una función eufémica otorgada a la imaginación.

- ***Trayecto antropológico:***

[...] el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones que emanan del medio cósmico y social. Esta posición apartará de nuestra búsqueda los problemas de anterioridad ontológica, puesto que postularemos de una vez por todas que hay génesis recíproca [...] (Durand, 1981: 35)

- ***Véctor imaginario de lo tenebroso:*** conceptualización operativa postulada por mí para esta investigación a efecto de afrontar la complejidad de la obra literaria moderna; tiene su punto de partida en el sistema teórico creado por Durand. Se refiere básicamente al arsenal imaginario de *lo tenebroso* durandiano, puesto en escena en tanto imaginario del Mal traído a primer plano, en el marco de la modernidad, a partir de la *muerte de Dios* o muerte de *lo santo*. Estaría estructurado en esquema, arquetipos y símbolos. El esquema es el dinamismo de la rebelión o la revuelta.

## CAPÍTULO 2

### LOS AVATARES DE DIOS EN LA MODERNIDAD

#### (UN RECORRIDO GENERAL)

*¿Adónde te escondiste  
Amado, y me dejaste con gemido?  
San Juan de la Cruz*

EL *DIOS ESCONDIDO* DE Pascal, el *Dios vaciado* de Hegel, el *Dios inexistente* de Jean Paul Richter, el *Dios muerto* de Nietzsche, el *Dios tachado* o *eclipsado*, en fin, de la modernidad (cuyo fantasma insiste en vagar, o asomarse en las líneas fronterizas del poema, u otros sustitutos o banalizaciones de la fe<sup>19</sup>) parece anticiparse, en su deshabitar u ocultamiento, en esta pregunta inicial del «Cántico espiritual» que constituye el epígrafe de este capítulo.

Pero el Dios al que sigue los pasos el yo lírico del «Cántico» deja señales, indicios (antes de revelarse y hacerse uno con la criatura:

Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos con presura  
y yéndoles mirando  
con sola su figura  
vestidos los dejó de su hermosura

El camino no está mudo, mensajeros balbuceantes llenan el horizonte, prestan alas a la criatura, que sabe que en el esconderse está sumergida la promesa del desvelarse. Ciertamente, esta divinidad del Renacimiento, en los albores de la fractura que configurará el rostro más

---

<sup>19</sup> Lo cual, desde luego, no desmiente la pervivencia de una auténtica fe, en el mundo y testimonia que Dios, después de todo, no ha muerto.

visible de Occidente<sup>20</sup>, no es todavía la mera fantasmagoría que llegará a ser más tarde, sino que continúa siendo el pivote mismo de esa totalizante construcción o imaginación de lo real que iniciara el cristianismo mediante un proceso complejo de absorciones, rechazos y reciclamiento de las tradiciones judaica y grecolatina, y que se mantuviera sin fisuras hasta el siglo XVI, aproximadamente.

Este preguntar inquieto de la criatura ante la separación, llena ya de signos fastos en el decorado bucólico en que se despliega su deambular, contrasta (distanciado en el tiempo, mas no en la raíz amoroso-existencial que exige religación) con el entorno de pavora en que se despliega el angustiado preguntar del protagonista del poema «El cuervo» ante la separación de la amada, donde ya el Dios compacto que responde a la criatura, ha dado paso a un difuso Infinito, a una sobrenaturalidad alejada y donde solo es posible la tenebrosa voz profética del ave siniestra respondiendo *in crescendo*: «**nunca más**»; proyectando su nefasta sombra, su horadante pico sobre el hablante lírico, por toda la eternidad. En este «*nevermore*» —en boca de Poe, uno de los grandes referentes de la lírica moderna (donde abreviarán Baudelaire y el simbolismo)— más allá del ámbito particular del poema, figura una distancia, una escisión, un desencajamiento en la unidad de lo real construido, que ya ha hecho nido en el corazón del hombre moderno.

---

<sup>20</sup> Hablo del rostro dominante de Occidente, pues Occidente es, al menos, dos modos en contrapunteo. Del primero, que aparece como emblemático, es el que perfila Guillermo Espinosa Proa (1999: 28), comandado «por la razón instrumental, por la voluntad de dominio del ente, por la exigencia fundamental de aseguramiento *en* el ente [...] **lo propio de Occidente** es el papel preponderante de la *ratio* en este imparable y universalizador juego de dominaciones y domesticaciones». Y siguiendo a Weber, asegura el mismo autor: «El Capital, el Estado, la Ciencia: las tres caras de la pirámide sacrificial **con que es legítimo identificar a Occidente**»; legítimo, ciertamente sí, pero no exclusivo: Occidente es tan racional como romántico, se trata de vectores contradictorios y, a veces, dialogantes. El mismo autor señala, seguidamente, el correlato de lo que anteriormente ha descrito como Occidente: «El correlato (lógico) de esa triple alianza lo conforma el sujeto autoconsciente, el Yo en cuanto que Voluntad transformadora del mundo [...] De la interpretación de los signos exteriores se torna al conocimiento de sí (mismo). En lugar de leer el firmamento, se traza la cartografía del alma, del yo interior, de la subjetividad [...]» (Espinosa Proa, 1999: 28).

Se puede arriesgar ver en estos dos textos, dos momentos alegóricos de la situación del hombre frente a la divinidad.

Este ominoso graznido, este aterrador «nunca más», sigue resonando hoy, multiplicándose en su eco, en la bóveda ya vacía (¿?) de la trascendencia.

Se está, paradójicamente, ante un vacío vivo, latente, como el dolor fantasma de un miembro amputado. La estela de la poesía moderna y actual es uno de los espacios privilegiados donde mora este ser/no siendo, como turbadora presencia/ausencia. En esa medida, el título de esta investigación puede resultar equívoco, en cuanto ha desaparecido el resplandor de la presencia, los trazos del *rostro*, y solo queda, en realidad, su borroso *rastro* o, más exactamente, sus *rastrojos*, su negativo, el extraño o siniestro fulgor de su eclipse, o su desaparecer en el puro inmanentismo. Es a ello a lo que pretendemos aproximarnos en los tres autores colombianos seleccionados, correspondientes a la década del cincuenta, momento fundamental de los procelosos avatares de la modernidad literaria en Colombia.

La comprensión de los universos de sentido que se despliegan en cada una de estas tres poéticas surgidas en el campo de la poesía colombiana en la década del cincuenta se enmarca dentro de los procesos generales del fenómeno de la conformación de la modernidad de Occidente, y en ellos encuentran sus raíces últimas. No puede mirarse aisladamente, dentro de las fronteras del país en cuestión, o de la macrorregión que es hispanoamericana, so riesgo de reduccionismo crítico. Hispanoamérica (como margen) entra en el horizonte complejo de la modernidad, en los albores mismos de esta. Su «descubrimiento» jugará un papel de singular importancia en la temprana acumulación de capital sobre el que se apoyarán las columnas del vertiginoso fenómeno de la modernidad, en su faz socioeconómica, que se irá abriendo paso en la

medida en que se resquebraja, en todos los aspectos, el cosmos feudal y ontoteológico de la Edad Media cimentado en el cristianismo, en esa *metahistoria* (Sichére, 2008) que lo sostiene. De este emana todo lo construido como realidad, sobre presupuestos interrelacionados de orden, jerarquía y poder, dadores de pleno sentido, cuyo eje gravitatorio es la divinidad que impera desde su connatural trascendente hasta el plano de lo terreno, imperio particularmente significativo en el orden político, en virtud de «la fuerza y la fijeza de la legitimación divina» de los señores y los reyes.<sup>21</sup>

## **2. 1 Jano Bifronte: *Muerte de Dios* e Inmanentismo Secularizador**

La ruina de este orden significará la pérdida del fundamento, del centro que proveyera de morada al ser humano. La necesidad de un cosmos, de un orden constituye una necesidad estructural del animal humano y el punto de partida de toda cultura. La crisis de este orden ontoteológico llenará de una especie de «pánico existencial», de malestar esencial, al hombre cobijado otrora bajo el orden protector del cristianismo. Será este «pánico existencial» lo que explique algunos de los aspectos más relevantes de los avatares del espíritu de la modernidad, desde su alborear hasta el pensamiento transvalorizador de Nietzsche (y sus posteriores modalizaciones). El despliegue de la filosofía, la teología y la literatura romántica bajo el embiste del pensamiento crítico de la Ilustración acaban dibujando la figura clave de este proceso: el rostro bifronte de *la muerte de Dios* y el inmanentismo secularizador.

---

<sup>21</sup> Para lo pertinente a las relaciones entre lo dado como real, orden, jerarquía y sentido ver Víctor Bravo (1996).



La llamada *muerte de Dios* es el emblema de la pérdida de ese fundamento último, de ese centro cosmizador que proveía la teología (que implicaba también una política<sup>22</sup>) cristiana.

Quizás no exista un documento que ilustre más nítidamente lo que he denominado el «pánico existencial» ante la ruina del centro cosmizador del cristianismo como el «Discurso del Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio del mundo, proclama que Dios no existe», del prerromántico Jean Paul Richter. En efecto, «las visiones de Johann Paul Richter [...] abrieron como pocas la mente al terror del sinsentido, al espanto de un mundo azaroso y sin finalidad» (Richter, 2005).<sup>23</sup>

Solo en una fervorosa religiosidad, vivida desde el sentimiento y la intuición, horrorizada ante «el venenoso miasma que sale al encuentro del corazón que, por vez primera, se aventura en el edificio teórico del ateísmo» (Richter, 2005: 47) se podrían suscitar las apocalípticas imágenes que entrega este singularísimo texto, de sucesivas, y siempre estremecedoras elaboraciones<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Una política, particularmente en el sentido de poder, valga tomar la palabra a Víctor Bravo (1996): «En el Antiguo testamento se expresa claramente que la verdadera fuente de la autoridad humana se encuentra en Dios y que es en nombre de Dios como gobiernan los reyes, príncipes y demás poderosos sobre la tierra. En la “Epístola a los romanos”, San Pablo en la resonancia del Antiguo testamento, enseñará que todo poder emana de Dios, reafirmando así su legitimación divina. “*Non est potestas nisi a deo*” (“No hay poder que no venga de Dios”), afirmará, colocando el poder más allá de todo cuestionamiento y toda resistencia que viniere de lo humano. En *Civitas De*, San Agustín retomará las ideas de San Pablo, y, así dira: “[...] que la disposición fue por mano del verdadero Dios, de quien dimana toda potestad y con cuya providencia se gobierna todo”, y subrayará: “[...] los tiempos de todos los reyes y reinos están dispuestos y ordenados por el decreto y potestad de Dios”. Los Papas, por siglos han difundido estas enseñanzas como manifestación incontestable de la verdad, convirtiendo de este modo a la iglesia en la institución por excelencia para la legitimación y la vigilancia del poder». (pp. 26-27)

<sup>23</sup> Cita tomada de la contracarátula de esta edición realizada en 2005 por Adriano Fabris. El epílogo de la edición es de Otto Pöggeler.

<sup>24</sup> Se sabe que el proceso de escritura del «Discurso de Cristo muerto...» hasta su forma definitiva se extiende de 1789 a 1795. Del 3 de agosto de 1789 data el primer esbozo, producto de un sueño del escritor, adopta la brevísima forma de la versión conocida como «Exposición del ateísmo»; luego adoptará la forma de sermón puesto en boca de Shakespeare, versión conocida como «Sermón fúnebre de Shakespeare»; posteriormente surgirán las variantes de «Lamentación de Shakespeare muerto, en la iglesia, rodeado de oyentes muertos, en donde se proclama que Dios no existe» y «Discurso del Ángel sobre el edificio del mundo» que tomará la forma definitiva del «Discurso de Cristo muerto...». En 1796 se insertará como uno de los dos Bodegones que figuran en la novela *Siëbenkas*. Ver notas y comentarios de Adriano Fabris (2005).

Resultan imborrables las imágenes de desconsuelo y orfandad de la humanidad que ha quedado sin eje de referencia, pues el Padre que sostiene el edificio del mundo *no existe*, particularmente cuando esta inexistencia es declarada por la divinidad misma, en la figura del Hijo:

He atravesado los mundos, subido hasta los soles y volado con las galaxias a través de los yermos del cielo; pero no hay ningún Dios: He bajado hasta donde el ser proyecta sus sombras; me he asomado al abismo y gritado: «¿Dónde estás, Padre?». Pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna [...].Y cuando alcé la mirada hacia el inmenso mundo, buscando el *ojo* divino, el mundo me miró fijamente, *vacía órbita sin fondo*; y la eternidad era el caos y lo roía y se rumiaba a sí misma. ¡Seguid resonando, notas discordantes, despedazad las sombras: porque Él no existe! (Richter, 2005: 51)

De una desolación sin límites el cortejo de los niños muertos recién despertados en la desértica región de la muerte que exclaman: «“¡Jesús! ¿No tenemos padre?”, y él, deshecho en llanto, contestó: “Todos nosotros, vosotros y yo, somos huérfanos: todos carecemos de padre”» (Richter, 2005: 52).

El cataclismo, las consecuencias trágicas, que implica todo este cuadro dantesco de la pérdida del centro describe, claramente señalando, la causa que lo genera: «[...] la mano del ateísmo despedaza el entero universo espiritual, fragmentándolo en innumerables puntos-yo, como gotas de mercurio brillantes, centelleantes, errabundas, fugitivas que se encuentran y se separan sin unidad ni consistencia» (Richter, 2005: 47).

Y esa mano del ateísmo tiene claros agentes:

[...] algunos *magistri* que enseñan o han seguido cursos en la Universidad, porque hoy esas personas, desde que han ido a trabajar a jornal, como forzados, en el sistema

hidráulico y la entibación de las minas de la **filosofía crítica**, examinan en verdad la existencia de Dios con tanta sangre fría y dureza de corazón como si se tratase de la de un monstruo marino o la del unicornio. (Richter, 2005: 47)

En efecto, la filosofía crítica cuyas puntas de lanza en el ámbito alemán las constituyen Kant y Fichte (y, en general, todo el arsenal deconstructivo de la Ilustración) ha abierto camino a la percepción de una pérdida de unidad del mundo, ha cavado la fosa de la fragmentación que abre las fisuras del andamiaje del Todo protector. En esta labor corrosiva del criticismo el monolitismo teología-filosofía de la tradición escolástica se desploma. Kant impone una escisión entre el mundo fenoménico y el *noumeno* que hace imposible el acceso a la *cosa en sí* alejando, casi expulsando, a la Trascendencia en tanto vivencia del ser. Es esta fisura hecha abismalidad intolerable, precipicio amenazante del sentido que deja al ser humano expuesto a la Nada hueca, a la disolución (visto y vivido esto así, por supuesto, desde la perspectiva del cosmos cerrado del imaginario cristiano, desde este momento condenado al repliegue, a abandonar la posición cimera y omniabarcante que hasta allí había usufructuado) el punto álgido, el «pecado original», desde el cual puede comprenderse el vértigo del desenvolvimiento de la espiritualidad de Occidente, en todas sus manifestaciones, desde el siglo XVIII hasta nuestros días (aunque actualmente puedan aparecer borrosos estos orígenes, en el campo de la literatura, por ejemplo).

La «pesadilla» de Jean Paul, que adivina el advenimiento del estallido en fragmentos, clama, de alguna manera, el monumental y admirable y épico «sueño» sistémico de Hegel por suturar esa fisura (entre *noumeno* y fenómeno, entre fe y saber, entre trascendencia e inmanencia, en fin, entre Dios y el hombre), por reparar esa fractura (¿irreparable?) operada por la Ilustración. Lo que está en juego es el mundo como morada para el hombre. De allí la ebullición intelectual

de este momento clave de la modernidad (caja de resonancias, extrapolación y a la vez fuerza retroalimentadora de las nuevas dinámicas que se venían desarrollando en la estructura social y económica, en la política, en el desenvolvimiento del saber científico). Paradójica (o comprensiblemente) nunca estuvo Dios más presente en los hombres que en los estertores de su agonía (una larga agonía que aún proyecta su sombra); así, teniendo a la vista los nacientes enfoques antropocéntricos y secularizadores de Dios, «no sin razón va a poder afirmar Hegel, en el contexto de la filosofía racionalista, que Dios desempeña ahora un papel más relevante que en la filosofía más antigua» (Ginzo, 1990: XII).

La escisión es la boca del abismo que amenaza con engullirlo todo. A su manera Friedrich Schleiermacher, en *Sobre la religión: discursos a sus menospreciadores cultivados*, intenta salvar esta escisión arremetiendo tanto contra quienes reducen la religión a la mera moralidad (Kant) como contra quienes la reducen a mero concepto (Hegel), representantes ambos de la racionalidad ilustrada aunque desarrollen proyectos racionalistas distintos<sup>25</sup>. Frente a estas posiciones opone la intuición y el sentimiento; así, a propósito de una esencia de la religión, que pretende aislar de adherencias, declara:

Su esencia no es pensamiento (Metafísica) ni acción (Moral), sino intuición y sentimiento. Ella quiere intuir el universo, quiere espiarlo piadosamente en sus propias manifestaciones y acciones, quiere ser impresionada y plenificada, en pasividad infantil, por sus influjos inmediatos [...] la religión quiere ver en el hombre, no menos que en otro ser particular y finito, lo Infinito, su impronta, su manifestación [...] La religión (también) desarrolla su vida

---

<sup>25</sup> Para Hegel el proyecto kantiano constituye un estadio fallido de la razón, en cuanto esta queda reducida a mero entendimiento, no pudiendo, por consiguiente, dar cuenta de la totalidad. El proyecto hegeliano, por otra parte, pretende cerrar la brecha entre *noumeno* y fenómeno, abierta por Kant, mediante una razón plenaria que llevará al despliegue del Espíritu absoluto.

en la naturaleza, pero se trata de la naturaleza infinita del conjunto, del Uno y Todo. (Schleiermacher, 1990: 35) [...] y de este modo la religión consiste en concebir todo lo particular como una parte del Todo, todo lo limitado como una manifestación de lo infinito. (Schleiermacher, 1990: 38)

Y enfatiza: «Ella consolida su propio ámbito y su propio carácter deslindándolos totalmente tanto de los de la especulación [Hegel] como de los de la praxis [Kant]» (Schleiermacher, 1990: 36).

La escisión es así exorcizada en el pensamiento de Schleiermacher como «nupcias de lo Infinito con lo finito» (1990: 173). Por otra parte, el hombre religioso «es el hombre absorto en la intuición del universo» (1990: 153), «[...] aquel cuyos órganos están abiertos al universo [...] situado por encima de toda aspiración, penetrado por los influjos de dicho universo y convertido en una sola cosa con él» (1990: 154).

Como es sabido, el principal reclamo que se ha hecho a Schleiermacher es el subjetivismo a que reduce el hecho religioso. A propósito de esto señala Strauss (citado por Ginzo, A., 1990: LIX):

La liberación y la espiritualización de la religión tiene lugar mediante el repliegue casi completo de la religión en el sujeto, retrotrayéndolo de la objetividad: lo que yo siento es lo fundamental.

Asimismo anota Hegel sobre el subjetivismo religioso, en general (incluido Schleiermacher, por supuesto):

Este subjetivismo se preocupa de lo «religioso», de la «religiosidad», de la «piedad», pero no del «objeto» [Dios, el Absoluto]. Se exige tan solo que el hombre deba tener religión. Esto es

lo fundamental y se considera incluso como indiferente si se sabe algo de Dios o no, o se sostiene que esto es algo totalmente subjetivo, no se sabe con certidumbre qué «cosa» sea Dios. (Citado por Ginzo, A., 1990: LIX)

Finalmente, esta sugestiva observación: Por lo que atañe en primer lugar al problema del subjetivismo religioso, H. Timm ha podido escribir gráficamente: «Dios ha muerto, viva la religión» (citado por Ginzo, A., 1990: LIX).

Este «Dios ha muerto, viva la religión» encierra una aporía que ilustra suficientemente la compleja dinámica del proceso de inmanentización del mundo que, desde su génesis, se muestra como inatajable. Jean Paul Richter advierte la catastrófica amenaza de la Nada que se cierne sobre el mundo (y con ello el embate del nihilismo) generada por el criticismo filosófico que escinde y hace comunicables los mundos natural y sobrenatural. El panteísmo de Espinoza y el subjetivismo Schleiermacheriano (siempre con trasfondo Espinozista), generando formas no ortodoxas, alternativas de religiosidad (que la purifiquen y la mantengan en pie), como contrapartidas a la Teología racional que impulsa la Ilustración, constituyen respuestas que intentan la sutura («el Uno y todo»), pero que en última instancia son repliegues de Dios que, de algún modo, abren paso a su ausencia y clausura; es decir, contribuyen a la inmanentización del mundo, en tanto son religiosidades sin Dios, en la medida en que la columna o la piedra angular de todo el edificio filosófico-teológico de la tradición es un Dios personal «objetivo». De este modo, bien podrá señalar Arsenio Ginzo Fernández:

[...] si en lo referente al objeto de la religión el mismo Schleiermacher dejaba abierto la posibilidad de una religiosidad atea, desde el punto de vista de la inmortalidad va a ser L. Feuerbach quien, con sus *Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad* (1830), cuestiona

esa sublimación de la existencia individual en el Uno y Todo y ese hacerse uno con lo infinito en medio de la finitud. Estaba armando en la conciencia europea una visión más radical de la finitud, precursora del lema nietzscheano «hermanos míos, permaneced fieles a la tierra». Las concepciones panteístas con su «plenitud de sentido» hacen crisis y dejan al individuo mucho más desamparado de lo que llegaron a sospechar los adeptos del Uno y Todo. Este parece haber constituido a este respecto algo así como un estado de transición en el que cabría decir, utilizando las palabras de Goethe, que, si bien se daba la ausencia de «Dios», tenía lugar no obstante la presencia de «lo divino». (Ginzo, 1990: LXXIII)

El desplazamiento del término Dios, por términos como «lo infinito», «lo divino», (incluso «lo Absoluto» de Hegel), no constituye simple asunto de terminología sino un desleimiento, una fuga, una pérdida de compactación de un mundo. Así, pues, estas búsquedas de superar la escisión en el Todo, sorprendentemente, de modo simultáneo, van a contribuir a una mayor porosidad de Dios, y ese subjetivismo religioso «vendría a representar un momento peculiar en el desenvolvimiento del principio moderno de la subjetividad». (Ginzo, 1990: LVIII)

Pero el más brillante movimiento para cerrar el paso a la escisión abierta por la Ilustración<sup>26</sup>, viene dado en el seno de la misma «Ilustración»: G. W. F. Hegel. El pensamiento ideal-racionalista de Hegel pretende llevar la razón a su cabal cumplimiento, superando sus limitaciones, recuperando para ella las alas que le cortó Kant, al circunscribir el saber al mundo fenoménico, Dios a un pragmático y difuso soporte de la mera moralidad, operando así un vaciamiento de la Trascendencia. De este modo dirá Hegel en *Fe y saber*:

---

<sup>26</sup> En todo caso, no hay que perder de vista que Hegel quería ver el subjetivismo protestante como principio de las filosofías de la escisión.

[La razón ilustrada] [...] tuvo por saber positivo solo lo empírico y lo finito, mientras que lo eterno sólo como más allá, de este modo resulta vacío para el conocimiento, y ese infinito espacio vacío del saber solo puede ser llenado con la subjetividad de la nostalgia y el presentimiento. (Hegel, 2000: 54)

Y en sus *Lecciones sobre filosofía de la religión*, refiriéndose a esta razón ilustrada, particularmente en su forma de teología racional:

El resultado es que solamente se sabe que Dios existe, en general; por lo demás este ser supremo es vacío y muerto en sí mismo y no debe ser comprendido como Dios viviente, como contenido concreto, como espíritu, [...] y así Dios se ha hundido en una abstracción vacía. (Hegel, 1984: 40)

La superación de la precariedad de estas filosofías de la escisión (Kant, Fichte, Jacobi), de fe y saber como dicotomía que desgarró la tradición cristiana será el cometido de la construcción totalizante de Hegel; pero «este cometido no lo lleva a cabo el entendimiento abstracto de la ilustración sino el concepto especulativo de la filosofía hegeliana» (Ferrera, R., 1984). Este concepto especulativo consiste centralmente en el juego dialéctico de los contrarios, capaz de incorporar y superar en su seno la negatividad, juego dialéctico en que se realiza plenamente la razón, se alcanza la totalidad y se «rompe» la escisión. El credo de la teología secular de Hegel se puede condensar en estas palabras suyas:

El resultado de la teología racional ha sido formulado de este modo: nosotros no podemos conocer la verdad. Dios es la verdad. Ahora bien, en la medida en que el hombre tiene fe en su dignidad, en la dignidad de su espíritu, y posee el coraje de la verdad y de la libertad, es impulsado a buscar la verdad. La verdad no es algo vacío: [ella es] algo concreto, una plenitud de contenido; esta plenitud ha sido vaciada por la teología moderna, en cambio



**nuestra intención es la de recuperar tal plenitud por medio del concepto.** (Hegel, 1984: 41)

En otras palabras: deshacer la pesadilla de Jean Paul, darle existencia al Dios inexistente, encadenar el Caos, **resucitar al Dios muerto**. Ciertamente la muerte de Dios, su superación, es el gesto que está en la raíz de la filosofía hegeliana. En el párrafo final de su *Fe y saber*, después de declarar que «el sentimiento sobre el que se basa la religión de la época moderna, [es] el sentimiento de que Dios ha muerto», cierra con esta impresionante dialéctica de la resurrección:

Lo más diáfano, infundado e individual de los filósofos dogmáticos como de las religiones naturales tiene que desaparecer. Solo de esta dureza puede y debe resucitar la suprema totalidad en toda su seriedad y desde su más profundo fundamento, a la vez abarcándolo todo y en su figura de la más radiante libertad. (Hegel, 2000: 164)

Sin embargo, este encumbramiento hegeliano de la religión cristiana al plano de una existencia conceptual (que será negada por la ortodoxia religiosa) o «resurrección de Dios», como prefiero denominarlo, no dejará de ser una espléndida fantasía, un castillo de naipes que (luego de su efecto retardador del «ateísmo sincero» que delatará Nietzsche) estallará ante los golpes demoledores de la llamada «izquierda hegeliana» (Löwith, 2008: 426, 472).

## 2.2 Del Sueño de Jean Paul al Sueño de Nietzsche

Lo que pudiéramos llamar el «programa» del inmanentismo (o secularización, tomando el término en sentido amplio) que pone en marcha la modernidad queda claramente consignado en el planteamiento evolucionista de Feuerbach en el sentido de que el hombre «va negando a Dios en la medida en que se afirma a sí mismo» (Löwith, 2008: 431), y en esa misma dirección: «El

fin último de la evolución religiosa está en la sustitución del cristianismo por la humanidad» (Löwith, 2008: 437). Esta sustitución del cristianismo por la humanidad la realizará, con toda la virulencia conocida, la demoledora «filosofía del martillo» de Nietzsche, el sepulturero de Dios. Sobre su tumba, la ebriedad dionisiaca. Sobre su tumba bailará Zaratustra, el profeta danzante. Ya lo señala Sánchez Meca: «[...] tras la disolución del sistema hegeliano, Löwith capta el derrumbarse de la comprensión cristianoburguesa del mundo, caída que alcanza su punto culminante en el pensamiento de Nietzsche» (1996: 292).

Ciertamente como hace ver Octavio Paz: «El sueño de Jean Paul va a ser soñado, pensado y padecido por muchos poetas, filósofos y novelistas del siglo XIX y del XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry» (1987: 77). Pero el modo de soñar de Nietzsche será distinto al de los otros, devastadoramente distinto. Si el prerromántico Jean Paul inicia el trazado del Dios muerto bajo un signo de intención aleccionadora, y de horror ante la orfandad del hombre que se cierne con el nihilismo, Nietzsche (con un enfoque más complejo de la noción de nihilismo y de la *muerte de Dios*) mirará el lado positivo: el Dios muerto como una posibilidad de transmutación de los huérfanos de Dios, de «los hijos del limo» de que hablara Nerval. En verdad, se trata de dos sueños distintos que tienen el mismo tema: la *muerte de Dios*. Sin embargo, el uno es el sueño angustioso de la orfandad del hombre, el otro es el sueño de la liberación del hombre; de su doble liberación: de Dios y del hombre mismo en la ardua e imposible promesa del superhombre. Lo que para Jean Paul es una necesidad ontológica y existencial, para Nietzsche constituye una perversión del ser, de la vida y por ello una antinomia irreductible: o Dios o el Hombre (es decir, el Superhombre). Henri Lefebvre (1999), glosando a Nietzsche lo expresa de esta manera:

El hombre puede realmente servir a Dios y ¡Aquí el bien y el mal! Porque es necesario que el hombre se ofrezca en holocausto y que muera para que Dios nazca. Los teólogos han esperado esta fatalidad situando lo divino en lo sobrenatural que exige el sacrificio de la naturaleza y de la tierra. Inversamente ¡lo humano exige la muerte de Dios! Estos dos rivales, estos dos grandes antagonistas no pueden realizarse juntos. La realización supone una aniquilación: el Hombre tiene que matar a Dios. (p.3)

En la perspectiva de Nietzsche el nihilismo supremo está representado en el cristianismo con su ascetismo negador de los instintos, de la vida, con su NO proferido desde las *fuerzas reactivas* de la Vida; es, pues, una *voluntad de nada* en oposición al SI de las *fuerza activas*<sup>27</sup> de la Vida. Su nihilismo es antinihilismo, vitalismo:

El concepto cristiano de Dios –Dios como Dios de los enfermos, Dios como araña, Dios como espíritu– es uno de los conceptos de Dios más corruptos a que se ha llegado en la tierra; tal vez represente incluso el nivel más bajo en la evolución descendente del tipo de los dioses. ¡Dios degenerado en *contradicción con la vida*, en lugar de ser su transfiguración y eterno sí! ¡En Dios, anunciada la hostilidad a la vida, a la naturaleza, a la voluntad de vida! ¡Dios, la fórmula de toda calumnia del «más acá», de toda mentira del «más allá»! ¡En Dios divinizada la nada, canonizada la voluntad de nada! [...]. (Nietzsche, 1999: 26)

---

<sup>27</sup> En el fundamento del pensar nietzscheano está el puro devenir, el ser como devenir incesante, un fluir ciego; es decir, un fundamento sin fundamento, sin un lugar o punto de reposo, una errancia que no encuentra otro «centro» que su pura errancia; en esa medida es un pensar absolutamente antimetafísico. Lo que hay en el fondo de la vida es «grados de potencia y grados de resistencia» (Espinosa Proa, 2006a: 143), solo fuerzas en relación. Así, asegura Deleuze (2000: 31): «Sea cual fuere la complejidad de un fenómeno, distinguimos de hecho fuerzas activas, primarias, de conquista y subyugación, y fuerzas reactivas, secundarias, de adaptación y de regulación. Esta distinción no es solamente cuantitativa, sino cualitativa y tipológica. Porque la esencia de la fuerza es estar en relación con otras fuerzas, y dentro de esa relación ella recibe su esencia o cualidad. La relación de la fuerza con la fuerza se llama *voluntad*». La voluntad de nada, es pues, la voluntad en su aspecto reactivo. Ahora bien, la voluntad de poder es la legalidad de la vida: las nociones de activo y reactivo son aspectos de la voluntad de poder. Sin embargo «la historia nos pone en presencia del fenómeno más extraño. ¡Las fuerzas reactivas triunfan, la negación vence dentro de la voluntad de poder [...] Por todas partes vemos el triunfo del *no* sobre el *sí*, de la reacción sobre la acción [...]. A esa victoria común de las fuerzas reactivas y de la voluntad de negar Nietzsche la llama *nihilismo*» (Deleuze, 2000: 33).

El nihilismo que denuncia Nietzsche es sustancialmente metafísico<sup>28</sup>, desborda el marco del mero judeocristianismo alcanzando todas las configuraciones reactivas sobre las que se habría construido Occidente, partiendo de Sócrates-Platón (lo Verdadero, lo Bello, el Bien) y continuándose en los sustitutos seculares que han ocupado el lugar vacante dejado por la divinidad muerta (la Razón, el Estado, la Ciencia, la Moral, la Historia) por los embates de la filosofía crítica que señalaba Jean Paul Richter.

Por otra parte, la disimilitud de los dos sueños se ve en el hecho fundamental de que mientras Jean Paul acusa a la filosofía crítica como el instrumento que socava y arruina el centro cosmizador de Dios, Nietzsche (citado por Deleuze, 1986:132) enjuicia esta como una labor incompleta, un proyecto fallido desde sus propias bases, acusación que se deja ver en su consideración de que «el éxito de Kant es solo un éxito de teólogo»; (consideración que, por lo demás, extiende a Hegel), negando el llamado giro copernicano de la crítica kantiana. «Una teología renovada, la teología al gusto protestante», al decir de Deleuze, quien amplía esta consideración parafraseando a Nietzsche:

---

<sup>28</sup> A este respecto glosa Deleuze (2000: 27-29): «Si se define la metafísica por la distinción de dos mundos, por la oposición de la esencia y de la apariencia, de lo verdadero y de lo falso, de lo inteligible y de lo sensible, hay que decir que Sócrates inventó la metafísica: hace de la vida algo que debe ser juzgado, medido limitado, y del pensamiento, una medida, un límite, que se ejerce en nombre de los valores superiores –lo Divino, lo verdadero, lo Bello, el Bien [...] Con Sócrates aparece el tipo de un filósofo voluntaria y sutilmente sumiso. Pero continuemos, saltamos los siglos. ¿Quién puede creer que Kant haya restaurado la crítica o recuperado la idea de un filósofo legislador? Kant denuncia las falsas pretensiones de conocimiento, pero no cuestiona el ideal de conocer; denuncia la falsa moral, pero no cuestiona las pretensiones de la moral, ni la naturaleza y el origen de los valores. Nos reprocha el haber mezclado dominios; pero los dominios quedan intactos, y sagrados los intereses de la razón (el verdadero conocimiento, la verdadera moral, la verdadera religión). La misma dialéctica prolonga ese juego de prestidigitación. La dialéctica es el arte que nos convida a recuperar propiedades alienadas. Todo retorna al Espíritu, como motor y productor de la dialéctica; o a la conciencia de sí, o incluso al hombre como ser genérico. Pero si nuestras propiedades expresan en sí misma una vida disminuida y un pensamiento mutilador, ¿de qué nos sirve recuperarlas o llegar a ser un verdadero sujeto? ¿Se ha suprimido la religión cuando se ha interiorizado el sacerdote, cuando lo hemos puesto en el fiel, a la manera de la Reforma? ¿Se ha matado a Dios cuando se ha puesto al hombre en su sitio y se ha conservado lo esencial es decir, el sitio? El único cambio es este: en lugar de ser cargado desde el exterior, el hombre mismo coge los pesos para echárselos sobre las espaldas».

Mientras critiquemos la falsa moral o la falsa religión, seremos solo pobres críticos, la oposición de su majestad, tristes apologistas. Es una crítica de juez de paz. Criticamos a los pretendientes, condenamos las usurpaciones de dominios, pero los propios dominios [lo Bello, lo Verdadero...] nos parecen sagrados. Sucede lo mismo con el conocimiento: una crítica de este nombre no debe dirigirse al pseudo-conocimiento de lo incognoscible, sino en primer lugar el verdadero conocimiento de lo incognoscible. Por eso Nietzsche, en este campo como en lo demás, cree haber hallado, el único principio posible para una crítica total en lo que denomina su «perspectivismo». No existe ni el hecho ni el fenómeno moral [no olvidar la consideración deleuziana de la fenomenología como nueva escolástica], sino una interpretación moral de los fenómenos. No hay ilusión del conocimiento, sino que el propio conocimiento es una ilusión: el conocimiento es un error, aún peor, una falsificación. (Deleuze, 1986: 128-129)

Hay otra forma de nihilismo en Nietzsche que me parece de la mayor importancia para esta investigación: la que encarna en «el último hombre», ese tipo de hombre que es una especie de preámbulo al preámbulo (el «hombre que desea perecer») del superhombre. Ambos tipos están perfilados en el Zaratustra. Este aparece cuando el hombre una vez que ha ocurrido la muerte de Dios (del monoteísmo cristiano) y ha colocado en su lugar otros «dioses seculares»,

[...] cae en la cuenta de la manera en que, únicamente por necesidades psicológicas, este otro mundo ha sido apañado, y de cómo no tiene en absoluto ningún derecho a él, surge entonces la última forma del nihilismo, la cual entraña la *incredulidad en lo que toca a un mundo metafísico*, —la cual se prohíbe a sí mismo la creencia en un mundo *verdadero*. En esta posición uno admite la realidad del devenir como *única* realidad y se prohíbe cualquier especie de vía clandestina que conduzca a trasmundos o a falsas divinidades— pero uno *no soporta ese mundo que ya no quiere negar* [...]. (Deleuze, 2000:99)

Se interrumpe aquí lo que hasta ahora habría sido la historia de la humanidad que es la historia de la negación de la vida. El hombre ya no quiere negar; pero aún sigue siendo nihilista en tanto aún no se atreve a afirmar a dar el SÍ a la vida. El mundo aparece como falta de valor, como vacío; este mundo aparece como falso, carente de sentido (tanto como el más allá, el otro mundo formado por la ilusión y en nombre del cual se había ejercido la negación). Esta insoportabilidad del mundo ante su nada, de algún modo, guardaría relación con la que encontramos en el existencialismo sartreano y estaría en la base misma de la angustia o pánico existencial que se transluce en Jean Paul (pese a su declarado propósito aleccionador), y otros existencialismos y manifestaciones destructivas, autodestructivas o hedonistas, emblemáticos de la cultura moderna y posmoderna.

La distinción que polariza el modo de soñar de Jean Paul Richter del modo de soñar de Nietzsche estriba en el hecho de que Nietzsche apropia, hace suyo, lo que en Jean Paul provoca el horror: el azar, el vértigo, el descentramiento, el desbordamiento, la rotura no del Pivote sino de todos los pivotes, el situar en el centro (si es posible hablar de centro en Nietzsche), el sentar en el «altar» la Nada, el Caos; no el Absoluto, el Uno o el Todo sino la impensable Absoluta Diferencia. Y esa Absoluta Diferencia es, en palabras de Sergio Espinosa Proa (2006b: 161): «Lo abierto: la ausencia [...]. Errar en lo abierto: abandonar lo habitable, despedirse del *hogar*», pues «Dionisos no es el dios (afirmativo) que debe ocupar el sitio de Dios (cúspide del nihilismo), sino la cicatriz, la falla que nombra la imposibilidad de semejante sitio» (p.160), y, finalmente, esta afirmación, que revela la alta (¿delirante?) exigencia, la *hybris* que habla en la perturbadora obra de Nietzsche: «Nietzsche se prohíbe pensar en términos antropomórficos, es decir, en términos de autoconservación» (p.143).

Del «Dios no existe» que profiere la boca de Cristo, abriendo con ello la boca misma del Abismo, brota el nihilismo, elemento proteico subyacente o manifiesto en mayor o menor medida (con distintas modalizaciones o registros: vivido como angustia, liberación, pulsión anarquizante, anómica aceptación, hedonismo) en una gran parte significativa del acontecer cultural de la modernidad y posmodernidad. Porque el nihilismo constituye un elemento congénito de la modernidad: en el dualista relato cristiano la creación *ex nihilo* del Dios, absolutamente trascendente, absolutamente otro de su criatura —en razón de la forma de esta creación— deja suspendido al mundo en un fondo de nihilidad. Muerto el Dios que lo sostiene sobre la nada, el mundo se abisma en la nihilidad<sup>29</sup>. El sujeto moderno reformula esta nihilidad en términos de inmanencia: asumir su soledad o su potencia; siempre suspendido en «pecado» de nihilidad, siempre en inmanencia, teje y desteje el sueño, la promesa de posibles o imposibles trascendencias (sagradas o seculares o mínimamente humanas). En este ambiguo espejo de Penélope encuentra su lugar privilegiado el hacer poético moderno. Acaso Ulises haya olvidado el camino y Penélope lo sabe. Acaso Ulises sea una mera invención de Penélope. Pero los pretendientes seguirán ahí.

El sentido más divulgado del término nihilismo es el que encontramos definido en Gianni Vattimo, quien considera su sabido «pensamiento débil» como «nihilismo débil»: «[...] la desvalorización de los valores supremos [...]. Es decir, estamos en una condición nihilista cuando no hay ningún valor supremo que jerarquice todos los demás: Dios, el Estado, incluso la felicidad individual o la conciencia, por ejemplo». (Vattimo, 2006: 214)

---

<sup>29</sup> La reflexión contenida en estas líneas parte de lo expuesto por Nishitani (1999:85-128). Este filósofo japonés pone en diálogo la filosofía japonesa con la tradición filosófica occidental, particularmente en torno al ateísmo contemporáneo y los contrapuestos conceptos de Vacuidad budista (*Sunyata*), y las nociones occidentales de Nada y Nihilismo.

En este sentido, se produce una conversión: Nietzsche que acusa de nihilidad al cristianismo y a sus sustitutos seculares es nihilista, el nihilista por excelencia (cabría hablar en este caso de «nihilismo fuerte» o extremo). La lectura de Vattimo parte de una interpretación cristiana del nihilismo. Se puede hablar, pues, de dos polos en el nihilismo dentro de los cuales se darán múltiples registros. Es su registro trágico el que encontramos perfilado por Jean Paul Richter en el *Alba del nihilismo* (como certeramente tituló Adriano Fabris su edición crítica del «Discurso de Cristo...» de Jean Paul). En un registro anómico, opera el nihilismo del «último hombre» que describe Nietzsche. De «cripto-nihilismo» habla Nishitani (1999) para referirse a «la nihilidad [que] se oculta detrás de las tendencias contemporáneas de la gran masa de gente que se dedica apasionadamente a las carreras, los deportes y otras diversiones» (p.139)<sup>30</sup>. En la conocida sentencia del personaje dostoiévskano «Si Dios no existe todo está permitido», nuclea un anarconihilismo. Como se puede ver diversos son los registros posibles que se entretajan para dibujar el complejo mapa del nihilismo o la nihilidad, que viene a ser como la sombra proyectada del inmanentismo de la sociedad moderna.

### 2.3. El Romanticismo: Nostalgia del Uno y Fragmentación

Así como el tema de la *muerte de Dios* representa un elemento central de los desarrollos de la metafísica de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, así lo es también en el campo de la literatura romántica. En realidad, cabría hablar de un rostro «trifonte» de la *muerte de Dios* que se manifiesta íntimamente entrelazado en los campos de la Teología, la Filosofía y el Romanticismo.

---

<sup>30</sup> Para el término «cripto-nihilismo» remite a Helmut Thielicke, *Der Nihilismus*, Otto Reichi Verlag, Tubinga.



Así como la teología romántica (la religiosidad del Uno y Todo de Schleiermacher) y la filosofía del Absoluto Trascendental del ideal-racionalismo de Hegel son respuestas (si bien de carácter contrario) al descentramiento del mundo que trajo consigo la Ilustración, así también el Romanticismo no puede comprenderse sin el telón de fondo inmanentizador de la Ilustración y su corolario de la *muerte de Dios*. Desde luego, el Romanticismo es un fenómeno plural que no se deja reducir a esquemas: prometeico y hermético, revolucionario y conservador, retracción subjetivista y acción, universalidad y nacionalismo. No se trata en manera alguna de una relación antagónica sino de tensiones y entrelazamientos que forman un complicado tejido; esto nos hacen ver Sofía Estella Arango (2008:51) cuando afirma que: «El idealismo y el romanticismo alemán toman la esencia del concepto de libertad en la revolución francesa (...)», y Menene Gras Balaguer (1988) al señalar que:

El romanticismo arranca de aquel sujeto que la Ilustración reivindica frente al hombre que el cartesianismo deja en mano del ser supremo. La autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y en relación a la naturaleza. (pp. 27-28)

(Lo cual no obsta para no perder de vista el hecho de buscar también en el sujeto del protestantismo un elemento que interviene en la configuración del subjetivismo romántico).

En esa misma dirección de complejidad señala Arsenio Ginzo Fernández (1990: xxviii): «En cierto sentido podría hablarse de la Ilustración y del romanticismo como de dos grandes paradigmas [de la modernidad], que en su complementación recíprocas nos desvelan las posibilidades y límites de una época»; relación y «época» que, por supuesto, aún no concluyen. Igualmente, Gadamer (1997:14) cuando habla de «bipolaridad del pensamiento moderno».

El profundo nexo entre romanticismo y religión en torno a la crisis que representa la *muerte de Dios* se echa de ver particularmente en autores como Schlegel o Novalis. El valor singular de la Unidad y del Centro cobra protagonismo en este aforismo de Schlegel: «La religión no es simplemente una parte de la cultura, un elemento de la humanidad, sino el centro de todo lo demás, lo primero y lo supremo en todas partes, lo absolutamente originario». (Schlegel, 1994: 153)

El descentramiento, la fractura de ese centro es el gesto defenestrador con que adquiere su entidad el inmanentismo secularizador. **La modernidad, paradójicamente, es la fractura del centro y a la vez la nostalgia y búsqueda del centro, y, quizá sobre todo, en el seno mismo de esa nostalgia, la certidumbre de la imposibilidad de ese centro** (*supra*, 46); y aun más: **el desaparecer de ese centro**. Esta nostalgia del centro opera, de modo notorio en la tradición del romanticismo conservador, pero no exclusivamente; también asoma ese movimiento en la tradición ilustrada una vez que este proyecto, en la segunda mitad del siglo XIX entra en crisis; conviene, en este orden de ideas, no perder de vista lo que G. Steiner (2007) en su *Nostalgia del absoluto* denominó «teologías post religiosas»: Marxismo, Freudismo y Estructuralismo.

Esa nostalgia conservadora del Romanticismo, con su mitificación de lo medieval, encuentra su más rotunda expresión en el Novalis de *La cristiandad o Europa*. Pocos textos políticos pueden mostrar el espesor de los muros reductores de una visión de mundo o el arduo trabajo de la imaginación impulsada por la aversión crítica al presente devastador: el pasado y el futuro de la cristiandad europea es leído ostensible, casi cándidamente, desde el mito de una Edad de oro que se desmadeja desde la instancia obsesiva del Uno. La psiquis romántica, desde las

neblinas de un ensueño, hilvana ante los ojos del lector una sorprendente fantamagoría que vale la pena citar *in extenso*:

Fueron tiempos bellos y resplandecientes aquellos en que Europa era *un* país cristiano, en que *una* cristiandad vivía en esta parte del mundo divinamente configurada; *un* gran interés comunitario *unía* las más lejanas provincias de este vasto imperio espiritual. Sin grandes bienes temporales *un* jefe dirigía y *unía* las grandes fuerzas políticas (Novalis, 1977:71). [...] Con qué alegría se abandonan las bellas reuniones en las misteriosas iglesias, adornadas con alentadoras imágenes, llenas de dulces perfumes y vivificadas con sublime música sacra. Conservaban en ellas los restos consagrados de antiguos hombres temerosos de Dios guardados en preciosas vasijas. Y en ellos se revelaba la bondad y omnipotencia divinas, la poderosa caridad de esos felices devotos mediante milagros y signos maravillosos. (p.74)

Estos eran los rasgos esenciales «más hermosos de los tiempos auténticamente cristianos» (Novalis, 1977: 74). Sin embargo, «todavía no estaba la humanidad bastante madura, no estaba formada para este maravilloso reino» (p.75). Sobreviene así la crisis, a la que responde la Reforma, que si bien con suficientes argumentos comete el error imperdonable de quebrar la *unidad*: «separaron *lo inseparable*, dividieron la iglesia *indivisible*» (p.80). Con este golpe del cual no se recuperará la cristiandad entra en escena la expansión del inmanentismo, la secularización, su punta de lanza: la Ilustración y el ateísmo; es de resaltar la fuerza de las imágenes, que evocan el poderío de las imágenes catastróficas de Jean Paul:

Aun más, el odio hacia la religión se extendió de una manera muy natural y consecuente a todos los objetos de entusiasmo, a la fantasía y al sentimiento calumniados [...] colocó con dificultad al hombre arriba en la serie de los seres naturales, y convirtió a la música infinita y creadora del universo en tableteo monótono de un enorme molino que, movido por la

corriente del azar y nadando sobre ella, era un molino en sí, sin arquitecto ni molinero y en realidad un auténtico *perpetuum mobile*, un molino que se muele a sí mismo. (Novalis, 1977: 88)

Pero en los laberínticos caminos de la nostalgia del Uno, el Romanticismo, en la figura de F. Schlegel, se topará con un extraño y fascinante Absoluto o Infinito, de la mano de la Ironía, uno de los grandes legados de este movimiento. Sin duda un Absoluto o Infinito otro, un Uno no Idéntico asentado en un inquietante fragmentarismo, que despertará, justamente, la desconfianza de Hegel. Así definirá Schlegel la Ironía: «La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna del Caos y su infinita plenitud» (Schlegel, 1994: 155); y más extensamente la delinea en estos términos:

El Universo mismo es solo un escenario de lo determinado y lo indeterminado, y la determinación real de lo determinable es una miniatura alegórica de la vida y del tejido de la creación eternamente fluyente. Con simetría eternamente inmutable aspiran ambos por caminos opuestos a acercarse al infinito y a huirle [...] En esa simetría se revela el increíble humor con el que la consecuente naturaleza realiza su antítesis más general y más simple. Incluso en la organización más delicada y artificiosa se muestran esas cómicas del gran todo con pícaro significación, como un retrato pequeño y dan el último redondeamiento y acabamiento a toda individualidad, la cual surge y existe solo por ellas y por la seriedad de sus juegos. (Schlegel, 1994:161)

Ironía, humor cósmico, sinfonía infinita, siempre plena, siempre inconclusa, del espíritu, del pensar buscándose, refractándose, reflejándose, irisándose, y en esa «lúdica» sin límites, haciéndose a sí mismo en permanente apertura.

Karl Löwith (2008) señala que

La rigurosa crítica hegeliana a la subjetividad abstracta de los románticos corresponde del modo más exacto posible al diagnóstico goetheano de «la enfermedad general de la época»; por lo cual esa subjetividad era incapaz de desprenderse productivamente de sí misma para adentrarse en el mundo objetivo. (p.27)

Siguiendo a Sánchez Meca esta crítica de Hegel cobra especial énfasis en la figura de Schlegel, particularmente en la noción de Ironía: pues la acción destructiva de la ironía vista solo como negatividad sin fin, disuelve todo lo que es grande, noble y sagrado, precipitando en el nihilismo, el descreimiento y la anarquía (Ginzo, 1990:11).

Este énfasis vendría dado por el hecho de que en Schlegel reconocería un proyecto que estallaba su propio proyecto sistémico de Totalidad (autoconcebido como discurso de la Verdad). Sánchez Meca, por su parte, ve en esta noción la concepción de un Todo mucho más rico y complejo:

La Ironía evita [...] que lo que solo es un momento o un fragmento, sea tomado demasiado en serio, sea absolutizado y, en consecuencia considerado y vivido dogmáticamente como algo definitivo, impidiendo «un progreso espiritual infinito». El objetivo de esta continua intervención desestructurante [...] [es] resituar siempre de nuevo cualquier pretensión, forma, verdad o ideal en su sentido de mero momento de un todo mucho más amplio. (Sánchez Meca, 1996: 250)

En su ensayo «Riqueza caos y forma», Georg Lukács hace una aguda presentación de la Ironía en la literatura a través de la obra de Lawrence Sterne, en contrapunto con la visión de Goethe. El texto, desarrollado como contraposición dialógica entre dos personajes, deja traslucir el decantamiento de Lukács por el sentido del «orden» y de la «jerarquía» goethianos («necesarios para la vida»), pero asimismo perfila con nitidez (no exenta de admiración, y a la

vez de crítica al subjetivismo) la concepción del arabesco y la ironía schegleanas como forma; de este modo pondrá en boca del defensor de la estética fragmentaria de Sterne los siguientes alegatos:

Es posible que Sterne no quisiera componer porque fuera incapaz de hacerlo, en el sentido de usted; pero la cuestión es si necesitaba realmente esa composición. ¿Podría ser importante para él cuando esa subjetividad sin límites, ese juego irónico romántico con todo era concepción del mundo, forma inmediata de la revelación de la vida, un modo de sentir y expresar el mundo? [...] ¿No siente usted ese sublime ascenso a juego y ese rebajamiento a juego de todo lo que haya de nacer de semejante sentimiento de la vida? Todo es importante, sin duda, porque el yo que todo lo produce puede hacer algo de todo, pero por la misma razón nada puede ser en verdad importante, porque puede crearlo todo de todo [...] ¿Y no nota usted que ese sentimiento no puede tener más expresión adecuada que la de Sterne y sus precursores y sucesores, la ironía romántica, el juego soberano? El juego como servicio divino [...] Sí, cada obra no puede darnos más que un reflejo especular del mundo, pero los poetas de la verdadera subjetividad lo saben, y con su juego nos dan una imagen más auténtica que la de aquellos que con la más seria dignidad mienten vida sangrante en sombras vacías. (Lukacs, 1975: 222-223)

Este Absoluto otro, que se «realiza» en su apertura infinita y constituye una contracara del Absoluto cerrado de Hegel, es también una respuesta a la *muerte de Dios* y, acaso, su apropiación más consecuente.

El Schlegel de la Ironía y el arabesco es, desde luego, el Schlegel juvenil; con su final conversión al catolicismo hará el vertimiento del Absoluto en la forma de un Dios personal. Pero la Ironía, su fragmentarismo y su corrosiva dimensión crítica ya habían hecho su entrada en el

espíritu moderno, de manera especial en la literatura. Y había llegado para quedarse. Para algunos, incluso, constituye la visión de mundo emblemática de la modernidad misma (Bravo, 1996).

#### **2.4. La Trascendencia Huida: *Los Hijos del Limo***

Ciertamente, como bien señala Javier del Prado (2008:17), el cristianismo constituyó el espacio antropológico en cuyo interior Occidente hizo su morada. La segunda mitad del siglo XVIII y la andadura del XIX es el momento de la puesta en crisis de esta morada, su estallido. Por esto poner el foco sobre el tema religioso resulta tan crucial para los hombres de este momento. Alemania, como hemos visto, fue un escenario privilegiado de esta crisis de la cual emerge, en toda su desasosegante magnitud y sus promesas fallidas, la modernidad. Francia, cuna de dos de los grandes hechos catalizadores: la Ilustración y la revolución política, es otro de los grandes enclaves de este derrumbamiento antropológico en todas sus irradiaciones. La más íntima y lacerante conmoción vibra en las catastróficas palabras del vizconde de Chateaubriand cuando interroga:

¿Se levantará entre nosotros, si el cristianismo cae en el descrédito absoluto, un hombre que predique un nuevo culto [...]? Y, sin embargo, una religión se necesita, si no se quiere que la sociedad perezca: en verdad, que cuando más se agita esta cuestión, más horroriza; parece que la Europa toque el momento de una revolución, o por mejor decir, de una disolución precedida por la nuestra. (Chateaubriand, 2008: 108-109)

Sin duda Dios agoniza, y el *Genio del cristianismo: bellezas de la religión cristiana* de Chateaubriand, obra fundamental del primer romanticismo francés, será, desde el ardido fervor de sus páginas, uno de sus grandes monumentos funerarios.

Un texto definitivo para la comprensión de que el cristianismo ha dejado de proveer de un espacio antropológico «habitable» para el hombre moderno es el «Cristo en el monte de los olivos» de Gerard de Nerval, publicado por primera vez en 1844. La deuda o tributo al Jean Paul del «Discurso de Cristo muerto...» está declarada en su epígrafe: «¡Dios se ha muerto!, el cielo está vacío.../ ¡Llorad! hijos habéis perdido al padre...». El cuerpo del poema integrado por cinco sonetos constituye, por otra parte, una paráfrasis del texto de Jean Paul:

## I

[...]

Y se volvió hacia aquellos que esperaban abajo,  
[...] «Dios no existe, no existe», les decía gritando  
y dormían... «Amigos, ¿os sabéis *la gran nueva?*»

[...] Os he engañado, hermanos: ¡abismo!, ¡abismo!  
Dios falta ante el altar donde me sacrifico [...]  
¡Dios no está, ya no hay Dios!» – ¡Y seguían durmiendo!

## II

Y dijo: «¡Todo ha muerto! Recorrí el universo  
por los caminos lácteos, perdiéndome en mi viaje

[...] Un soplo vago agita las esferas errátiles  
pero no hay ningún Dios por ese espacio inmenso.

Cuando el ojo de Dios busqué, sólo una órbita  
vi, negra, vasta, hundida, desde donde, más honda,



se expande sobre el mundo la noche, día a día.

### III

Inmutable Destino, centinela callado,  
¡fría necesidad!... Azar que en tu carrera,  
entre los astros muertos, bajo la nieve eterna,  
un mundo que se mustia enfrías, grado a grado [...]  
(De Nerval, 2000: 715-717).

Del «Discurso» de Jean Paul al poema de Nerval han transcurrido varias décadas, en las cuales lo que he denominado el «pánico existencial» ante la muerte de Dios ha evolucionado de ser un sueño escrito (con íntimo *temor* y *temblor*) con el propósito de aleccionar sobre el peligro nihilista que entrañaría la *muerte de Dios*, un sueño, del cual, por lo demás, se puede despertar, como, en efecto, sucede en el *Sueño* de Jean Paul, a una realidad incontestable (¿?). El Padre ha muerto, y no aparece la posibilidad del sueño de la Madre, como ocurre en el segundo Bodegón de *Siëbenkas*<sup>31</sup>. Simplemente la Trascendencia ha huido. La escisión se ensancha y profundiza en pura abismalidad. Solo queda el hombre ante la pura inmanencia, lastrada de nihilidad. Solo queda esa otra terrible *gran nueva* del Cristo de Nerval, quedan los huérfanos de Dios, «los hijos del limo», expresión emblemática con que se cierra el poema, imagen del nuevo hombre

---

<sup>31</sup> El Segundo bodegón de flores, titulado «El sueño en el sueño», también aparece en el *Siebenkäs* al igual que el «Discurso de Cristo muerto...»; ofrece un iluminante contraste con este en la medida en que se centra en el tema de la Madre, como reverso de la pesadillesca muerte del Padre. Al respecto ilustra Adriano Fabris (2005): «La composición de *El sueño en el sueño* tiene una estructura peculiar. El sueño del narrador, que es conducido desde la tierra al más allá, incluye en su interior el sueño de María, que desde el más allá sueña la tierra y asiste a una serie de acontecimientos dolorosos; acontecimientos que en el *Sueño*, encuentran su solución. Semejante dispositivo narrativo de encaje [...] tiende a exaltar, en una perspectiva religiosa auténticamente joánica, la función del amor, captada realmente como esa potencia que supera toda escisión y que, en efecto, puede volver a englobarlo todo en su interior. En Jean Paul, este motivo, recurrente en la reflexión de la época, encuentra su suprema realización en la figura del amor materno, simbolizado por María, y se presenta como fuerza capaz de servir de contraste a esa perspectiva trágica, determinada por la muerte del padre, que se proclama en el anterior bodegón del *Siebenkäs* [Discurso de Cristo muerto]. Cabe encontrar aquí, pues, una específica respuesta, elaborada en un plano literario, a esa amenaza del nihilismo, antes representada con tan intensas imágenes. [...] se trata de ajustar cuentas, por esta vía, con el nihilismo en su conjunto» (pp. 72-73).

emergido; pura arcilla de la que ha huido la posibilidad de toda trascendencia dadora de morada y seguridad, habitante de la escisión; solo ante la trascendencia vaciada de que habla Hegel, y que asume en toda su exasperación la modernidad poética.

Si como considera Javier del Prado (2010), en sugestiva síntesis, el inestable y plural Romanticismo se resuelve en el móvil juego entre dos polos constituidos por «una imposible trascendencia (ya) y una imposible inmanencia (aún)», y su evolución hacia el Simbolismo está determinada por la obliteración del primero de estos polos, se estaría aquí ya, en este poema, ante la situación que implica el Simbolismo: una inmanencia imposible aún, pues, aunque asumida, es asumida convulsa, problemáticamente. Sin embargo, ese primer polo no se oblitera del todo; en realidad, esta ambivalencia romántica sigue alentando, irisada, en el postromanticismo, en el destechado ámbito —ya no morada, del «*nevermore*» de Poe— de múltiples aristas de la «trascendencia vacua» en que, siguiendo a Hugo Friedrich, se despliegan las poéticas de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé y su vario linaje, puntos de partida de lo que se considera, en rigor, como poesía moderna; o en la «trascendencia quebrada» de que habla Adorno para el arte moderno en general.

Como es sabido, el desenvolvimiento de este «romanticismo desromantizado» reconoce como una de sus raíces la fantamástica idealidad, la «matemática tiniebla»<sup>32</sup> de Poe, cuyo influjo entra en la poesía francesa a través de las traducciones y de la profunda admiración de Baudelaire y se transmite a sus herederos. Influjo que, sobre el siempre actuante trasfondo romántico, determina el horizonte de la poesía del siglo XIX y sus continuadores del siglo XX.

---

<sup>32</sup> En su nota de presentación a *Matemática tiniebla, Genealogía de la poesía moderna*, Antonio Mari (2010) da la procedencia de esta expresión en el epígrafe de Pablo Neruda (*Canto general*, IX): « [...] Poe en su matemática tiniebla».

Poe potencia la magia de la música que trae consigo el romanticismo, pero pone en juego un nuevo elemento que será determinante: la precisión matemática como procedimiento<sup>33</sup> para el logro de ese efecto mágico, que además saca del juego un elemento caro al Romanticismo: el sentimiento. Se erige así el pedestal de una tensa interioridad imaginante que desrealiza la relación palabra/mundo hacia el puro ser del poema, el cual se vierte en abstracto hermetismo en Mallarmé y Valéry, o en el vértigo extático o rugiente y revulsivo de un Lautremont o un Rimbaud (en los que ya se anuncian en sus fragores las vanguardias).

Baudelaire constituye la bisagra fundacional de estos avatares del hecho poético que abre las puertas al antirromanticismo (que, de modo paradójico, seguirá siendo en su esencia impulso romántico, como bien señala Octavio Paz, 1987: 90) y a la imagen del poeta maldito. Es en él y en Rimbaud donde puede observarse con más claridad las trazas de la pérdida del centro ontoteológico del cristianismo, como claves para la comprensión del universo disonante de la poesía moderna. «Baudelaire tuvo la voluntad de orar, habló en forma auténticamente seria del pecado, estuvo profundamente convencido de la culpabilidad humana [...] esto no puede ni imaginarse sin una herencia cristiana. Pero lo que queda es un cristianismo en ruinas», señala Friedrich (1974: 63). La complejidad del «caso Baudelaire» en relación con el cristianismo, lo deja ver Eliot (2010) cuando declara:

[en Baudelaire] El satanismo de hecho, a condición de no ser sólo una muestra de afectación, era un intento de entrar en el cristianismo por la puerta trasera. La blasfemia genuina, en espíritu y no puramente verbal, es producto de una creencia parcial, y le está tan vedada al

---

<sup>33</sup> Los lineamientos de este procedimiento los desarrolla Poe en el conocido texto «Poética de la composición», tomando como objeto de referencia la elaboración de su poema «El cuervo». La verosimilitud de la reconstrucción a que somete el proceso de escritura del poema siempre ha despertado sospechas. También se ha discutido la seriedad que otorgara el propio autor a este texto. Lo cierto es que la amplia repercusión de esta teoría en el desarrollo de la poesía moderna es consenso entre los estudiosos.

ateo más absoluto como al cristiano más perfecto. Es una forma de afirmar la creencia [...]. Su preocupación no era practicar el cristianismo sino algo mucho más importante para su tiempo, afirmar su necesidad. (p.360)

En el caso de Rimbaud, acudiendo de nuevo a Friedrich (1974):

[...] ya no se trata de un cristianismo en ruinas, como en Baudelaire. Los textos demuestran que empieza con la rebelión y acaba con el martirio de no poder escapar a la herencia cristiana. Claro que ello es todavía mucho más cristiano que la indiferencia o que la ironía de la ilustración. (p.89)

## 2.5 Disonancia, Incertidumbre, Enigmatismo: Texto Literario Moderno y *Muerte de Dios*

Friedrich quiere ver en el «cristianismo en ruinas» de Baudelaire la clave de una condición definitoria de la poesía moderna: su «anormalidad», usado el término (siempre entre comillas) en un sentido no valorativo, sino para señalar el efecto de desconcierto que produce en el lector «normal», inmerso en el horizonte de una poética de la representación tradicional, ciertos rasgos que la singularizan: disonancia, hermetismo, categorías «negativas», etc. De este modo afirma:

**La poesía posterior [a Baudelaire] –con excepción de la de Rimbaud– pierde la noción del origen de su anormalidad en la podredumbre de un cristianismo decadente.** Pero la anormalidad queda. Y ni siquiera los poetas cristianamente más rigurosos quieren o pueden resistirse; tal es el caso de T. S. Eliot. (Friedrich, 1974: 63)

En esta investigación apropiado, como dato central, esta consideración de Friedrich: *muerte de dios*, o pérdida del centro ontoteológico (el «cristianismo en ruinas» es una expresión de ello)

como raíz de los rumbos de la palabra lírica moderna y contemporánea, como situación existencial e histórico-social originaria cuyas ondas llegan a las orillas del presente, puesta en crisis de supuestos del ser humano que constituye una estación permanente o en eterno y problemático retorno.

La aguda crítica a que somete Paul de Man los planteamientos de Friedrich, si bien por una parte pone al descubierto puntos débiles o al menos discutibles de estos, por otra parte arroja luz sobre el funcionamiento de la lírica moderna, en tanto focaliza con nueva óptica el asunto de esa «anormalidad» (el término «disonancia» constituye un término más totalizante y pertinente que «anormalidad» como centro definitorio de la lírica moderna) que se particulariza, esencialmente, en términos de oscuridad, en la construcción de un ámbito verbal inhóspito casi infranqueable para el lector de poesía, consecuencia de la pérdida de la representación que va acompañada de la pérdida del yo personal, según Friedrich. Para Paul De Man no es válido ver la modernidad de la lírica como un proceso (gradualidad, historicidad, diacronía) de oscurecimiento, en que se pasa de una poética de la representación a una poética de la desrealización o de la alegorización (tal como plantea también Stierle, lector de Jauss, lector a su vez de Friedrich), puesto que representación y alegorización son modos mutuamente implicados en la ambigüedad radical de la lírica «que es y no es representacional simultáneamente», pues

Toda poesía representacional es siempre y a la vez alegórica, sea de una manera consciente o no, y el poder alegórico del lenguaje mina u oscurece el significado literal específico de una representación abierta al entendimiento. Pero toda poesía alegórica tiene que tener un elemento representacional que invite y abra margen al entendimiento, sólo para descubrir que el entendimiento al que llega es necesariamente erróneo.

Sin embargo, paradójicamente, sigue señalando De Man (1991:25): «[...] entre la poética representacional y la alegórica es imposible entablar una dialéctica recíprocamente esclarecedora. Ambas se encuentran por necesidad muy unidas entre sí, cada una inevitablemente ciega a la sabiduría de la otra».<sup>34</sup>

Para De Man pretender ver en la oscuridad, desrealización o alegorización el signo de la modernidad lírica es señalar como especificante lo que siempre ha estado allí, lo que es constitutivo de la lírica. Lo que no podría negar De Man es que en el despliegue de la modernidad uno de los dos polos en esa estructura radical de la lírica, por él propuesta desde su perspectiva deconstruccionista, el polo alegorizador, ha asumido mayor fuerza escenificadora que el otro, sin anularlo, por supuesto; pero inclinando significativamente la balanza. Este ajuste de la mirada no desvirtuaría, en lo fundamental, el planteamiento de Friedrich en lo referente a los rasgos de la poesía moderna y contemporánea a partir de la noción —considerada puramente heurística, por lo demás— de «anormalidad», o disonancia. Tal vez no quepa hablar, en rigor, de un proceso en tanto continuidad orgánica gradual-progresiva, sino de oleadas de ese polo alegorizador, oleadas que se retraen para luego nuevamente avanzar y retraerse, adelantando sus líneas de partida o depositando dispersivamente sedimentos. Por supuesto, la relación entre los dos polos estructurales puede invertirse en virtud de las dinámicas internas del campo literario<sup>35</sup>, en relación, siempre compleja, con los movimientos que se operen en los planos socio-histórico y cultural. En efecto, en ese sentido parece orientarse la lírica más allá de la segunda mitad del siglo XX, según hace ver el mismo Friedrich:

---

<sup>34</sup> Esta ambigüedad estructural de la lírica pareciera remitir a la ambigüedad de base que plantea el psicoanálisis entre dinámicas conscientes y provenientes del subconsciente de la psiquis. No hay que perder de vista la importancia que la exploración del subconsciente por parte del psicoanálisis tuvo en el desarrollo del surrealismo, uno de los momentos emblemáticos de la lírica y el arte modernos.

<sup>35</sup> En el sentido ampliamente desarrollado por Pierre Bourdieu (1995).

Desde mediados de nuestro siglo, algo ha pasado en la lírica europea que merece ser tenido en consideración [...] Más bien ha podido observarse una **normalización**, un regreso perceptible en varios puntos a una lírica más humana, más personal y más sencilla en el dolor y en la alegría. (Friedrich, 1974: 18)

Aunque más bien habría que pensar que se normaliza la «anormalidad», la disonancia, pues se han apropiado y decantado las propuestas estilísticas de las vanguardias, y su efecto revulsivo ha gestado una nueva sensibilidad tanto en el plano de la creación como en el plano de la recepción. Es decir, luego del máximo oleaje del polo desrealizador que supusieron las vanguardias, torna a tomar el mando el polo de la representación en la postvanguardia<sup>36</sup>; desde luego, este retorno de la representación solo es posible sobre los sedimentos actuantes del polo de la desrealización.

En efecto, las Vanguardias llevan a su máxima tensión todos estos últimos elementos que he estado considerando a la luz de la *muerte de Dios*: nihilismo-inmanentismo, autonomía de la poesía y el arte, descentramiento, ironía romántica, ensueño nostálgico o utopista romántico, fragmentación, simbolismo, disonancia, alegorización. Si «la literatura moderna es una apasionada negación [progresista o pasatista] de la era moderna», como asegura Octavio Paz (1987: 155), también es cierto que es su apasionada afirmación, lo prueba ese arco tendido entre el Romanticismo y su manifestación más virulenta: la Vanguardia. La Vanguardia es en realidad el último avatar del Romanticismo. Vanguardia y Romanticismo, rostros que mirándose se

---

<sup>36</sup> En el caso específico de la historiografía literaria colombiana se restringe el término *postvanguardia* para la poesía que iniciándose a mediados de los años cuarentas encuentra su mejor alcance en la década del cincuenta. En la década del sesenta domina la escena el movimiento Nadaísta que presenta ecos o rebrotes vanguardistas o constituye una especie de vanguardia tardía.

iluminan recíprocamente en el deseo utópico de unir el Arte y la Vida: «Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición romántica: la tradición de ruptura», continúa afirmando Paz (1987:148). Esta tradición de ruptura se hace posible por el triunfo del historicismo, de la mano del Romanticismo, hecho que se inscribe dentro del proceso de surgimiento de la modernidad. Así, nos hace ver H.R. Jauss en su recorrido genealógico del concepto de *lo moderno*, partiendo de los primeros momentos del cristianismo:

Chateaubriand [en su *Ensayo político y moral sobre las revoluciones antiguas y modernas en sus rapports con la revolución francesa*] atestigua la completa victoria del historicismo, es decir, de aquella revolución en el modo de pensar que se inicia con el final de la *Querelle* [entre *antiguos* y *modernos*], se desarrolló en el pensamiento histórico de la Ilustración y se consumó finalmente en la conciencia histórica de una nueva generación que entendió su modernidad en una nueva antítesis respecto a la Antigüedad, en lo sucesivo explícitamente a partir de la experiencia de su pasado cristiano y nacional redescubierto. (Jauss, 2000: 36)

Este historicismo, unido a la idea del progreso y la dimensión crítica fundan el espacio posible para esta tradición de ruptura. No hay que perder de vista que historicismo, progreso y dimensión crítica son expresiones de la emergencia de la ideología burguesa dinamizadora de los procesos de la modernidad, vista en sus raíces socio-económicas. En lectura marxista, diciéndolo con Peter Bürger (1987):

La clave ideológica de la sociedad burguesa tiene en su base la pérdida de función de la concepción legitimadora del dominio [la religión]. La religión se convierte en un asunto privado y, al mismo tiempo se hace posible la crítica de la religión. (p.63)



Esto es, la *muerte de Dios*, la pérdida del centro que genera la onda expansiva de la diferenciación y autonomía de los distintos campos de la cultura, entre otros el del arte y dentro de este las diversas manifestaciones de arte. La tradición de ruptura (considerémosla específicamente en el campo del arte y la literatura) es la dimensión crítica de la modernidad convertida en pasión o vértigo crítico, tal como la delinea Paz (1987):

[...] Dios es lo Uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no ser; la razón tiene la tendencia a separarse de ella misma: cada vez que se examina, se escinde, cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma. La razón aspira a la unidad, pero a diferencia de la divinidad no reposa en ella ni se identifica con ella [...] Si la unidad reflexiona se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad. Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse [...] la razón crítica es nuestro principio rector, pero lo es de una manera singular. No edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma. Nos rige en la medida en que se desdobra y se constituye como objeto de análisis, duda, negación [...] un camino en continuo hacerse y deshacerse, un método cuyo único principio es examinar todos los principios. (p.48)

La razón que nuclea esta pasión crítica, no es, por supuesto, solo la razón ilustrada, es también la razón romántica. La razón romántica es tanto más totalizante en la medida en que va más allá de los límites de la razón ilustrada en tanto pone en juego lo que esta excluye: las pulsiones subjetivas, lo grotesco, lo sublime, lo *disonante* y apunta a otro tipo de unidad que no se cierra en sí misma sino que se abre a lo abierto, unidad errante, fragmentaria. La razón crítica en la medida en que es autorreflexiva, vuelta sobre sí misma, tiende a anularse en el acto de

reflexión. Así definida, esta razón crítica de que habla Paz no dista mayormente de la noción de Ironía que planteó Schlegel y que tanta sospecha despertara en Hegel como ya se dijo. Esta razón crítica, en estos términos es la punta de lanza de las vanguardias de finales del XIX y primeras décadas del XX (Subirats, 1985: 80); en estas, como señala Carlos Fajardo (2005: 131)<sup>37</sup>: «confluyen nihilismo y mesianismo como posibilidad estética»; en ellas, alcanzada la plena autonomía del arte moderno, como señala Peter Bürger (1987), la crítica no es solo crítica de los movimientos artísticos precedentes, particularmente del esteticismo o «arte puro» en que desembocó el simbolismo, sino que alcanza la dimensión de autocrítica de la institución arte misma y de la obra de arte como tal. Esta orientación extrema estaría presente sobre todo en Dadá que propone hacer tábula rasa del arte. Esta orientación anti-arte, según la óptica marxista de Bürger sería la revuelta del arte ante el lugar al que la sociedad burguesa confina al arte: como institución carente de función social precisamente en virtud de la autonomía conquistada, condición que se revelaría en toda su magnitud en el esteticismo o «arte puro» o «arte por el arte». La demolición del arte así confinado sería la pulsión que mueve a Dadá, como estrategia para recuperar la función social, no en términos de «cultualidad secular» sino de praxis vital. Es claro, como hace ver Bürger (1987: 68), que la carencia de función social del arte en la época burguesa no apunta a que la obra de arte no pudiera tener contenidos políticos, sino a su carencia de efecto. El desarrollo del arte y la literatura modernos ha demostrado que su autonomía no supone la carencia de su función social, solo que se trata de otro tipo de función social en la medida en que el arte y la literatura se constituyen en el lugar donde tiene escenificación la problemática o compleja situación humana en el contexto del mundo moderno; situación que,

---

<sup>37</sup> En referencia parafraseada a lo llamado por Eduardo Subirats (1985) «dialéctica de la vanguardia».

desde luego, pasa por el meridiano del inmanentismo, de la muerte de la Trascendencia. En realidad, el deseo de fundir arte y vida presente en el romanticismo y en la vanguardia (como forma del romanticismo que es) no deja de ser una nostalgia, un imposible, puesto que, paradójicamente, el arte en tanto más potente, menos autónomo, en tanto mayor efecto en la vida social, menos autónomo; esto lo revela claramente el lugar del arte en la Edad Media, en tanto subalterno respecto de la religión, y el lugar del arte en el socialismo respecto de la política. Su autonomía presupone su «impotencia».<sup>38</sup>

Los últimos oleajes de las vanguardias alcanzan hasta la segunda postguerra sin que su impulso nihilista-mesiánico de fundir Arte y Vida llegue a su cumplimiento, pero en verdad, «una crítica de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito de arte» (Bürger, 1987: 113).

Para culminar este apartado quiero volver sobre el aspecto crucial de la relación entre *muerte de Dios* y lírica moderna, ya establecida con Hugo Friedrich, puesta de relieve en la noción de *trascendencia vacua* en tanto fundamento eviscerado de la figura de la *disonancia* como eje de configuración de los modos de la lírica moderna. Veamos como lo plantea, para el arte en general, Adorno en su *Teoría estética*. Para este autor los términos claves son *trascendencia quebrada* y *enigma*. De este modo afirma:

El *carácter enigmático* de las obras de arte es que son *algo quebrado*. Si la *trascendencia* estuviera presente en ellas no serían *enigmáticas*, sino misterios; son *enigmas* porque, al estar *quebradas*, desmienten lo que, sin embargo, pretender ser. Es arte lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica o cultural. Se ha purificado de su *para qué*

---

<sup>38</sup> Ver, a este respecto, Bataille (2010) a propósito de W. Blake.

—o dicho en paradoja: de su racionalidad arcaica— y lo ha convertido en un momento de su en sí. De aquí procede su *enigma*, de que ya no está ahí en función de aquello que era su objetivo y cuyo sentido era [...]. Su *carácter enigmático* es el aguijón que lo impulsa a articularse de tal modo que adquiriera sentido por la configuración de su específica carencia del mismo. Por ello, el *carácter enigmático* de las obras no es lo último en ellas, sino que cada obra auténtica está proponiendo la solución de su *insoluble* enigma<sup>39</sup>. (Adorno, 1986: 170)

Esta reflexión de Adorno bien puede valer para la oscura fascinación que despierta en el ojo moderno una figura-relicario o una máscara Fang de la Guinea Ecuatorial, para el impresionante tríptico de los *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión* de Francis Bacon, o para los herméticos poemas de *Trilce* de César Vallejo. Ante el espectador o el lector en todos estos casos se yergue el enigma. Opacidad del sentido en su llamado y en su clausura. «La experiencia estética [...] es la posibilidad prometida por la imposibilidad», agrega Adorno. Algo análogo ocurre cuando Paul de Man (1990) propone la lectura alegórica a partir de lo representacional del texto, pues:

Las dos lecturas han de establecer una confrontación directa entre sí, dado que una es precisamente el error denunciado por la otra y tiene que ser desmantelado por ella. De ninguna manera podemos tampoco tomar una decisión válida en cuanto a establecer cuál de las lecturas ha de tener prioridad sobre la otra; ninguna de ellas puede existir en ausencia de la otra [...]. Por otro lado la autoridad del significado engendrado por la estructura gramatical [o representacional] queda totalmente oscurecido por la duplicidad de una figura que reclama a voz en grito la diferenciación que ella misma oculta. (p.26)

---

<sup>39</sup> Las cursivas son mías.

Esto deriva en «una indeterminación, una *sostenida incertidumbre*, incapaz de escoger entre dos modos de lectura» (De Man, 1990: 30). Friedrich, de su parte, afirma que la lírica moderna «se expresa por medio de enigmas y misterios», en virtud de la *disonancia*, concebida —desde el horizonte del lector— como «coincidencia de la fascinación con la inenteligibilidad». *Enigma, incertidumbre, disonancia*: en los tres casos se está ante una tensión insoluble, ante la cerrazón y simultánea interpelación de un texto que se resiste a entregar su sentido, a desambiguarse, a abrir su enigma. Tres posturas que, provenientes de distintas líneas de pensamiento, apuntan hacia un mismo foco: una problematización o suspensión del sentido que se escapa por el mismo abismo abierto por la muerte de Dios.

### CAPÍTULO 3

## CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y LITERARIO COLOMBIANO (1880 – 1960)



Portada del No 1 de *Mito* (1955-1962).

Revista emblemática de la modernidad cultural y literaria colombiana y que irradia el ámbito generacional de los tres poetas que son el objeto de estudio de esta investigación.

*[...] El partido católico es el conjunto de católicos que trabajan por restaurar en el orden civil los principios cristianos [...] El partido católico es la iglesia militante en el orden social y político.*

*El jefe de este partido es el jefe mismo de la Iglesia, el inmortal Pío IX, el papa excepcional que en su carácter de confirmador de la fe cristiana [...] ha cumplido egregiamente su misión ante naciones conjuradas para sacudir el yugo de Cristo, condenando desde su cátedra infalible el liberalismo y el estado anormal de las sociedades, producto del liberalismo y que el liberalismo apellida «civilización moderna».*

Miguel Antonio Caro

*[...] jamás hemos querido realizar una labor de adoctrinamiento, jamás hemos pretendido ser dispensadores de ninguna ideología, jamás hemos tenido la tentación del proselitismo, y si una adhesión inicial se torna en distancia o en oposición, tal cosa quiere decir, justamente que hemos tenido algún éxito en la realización de las intenciones proclamadas en nuestro primer número (marzo – abril de 1955), socavar el conformismo nacional, contribuir con la mayor lucidez posible a un proceso de «desmistificación», suministrarles a los colombianos los materiales necesarios para que piensen por cuenta propia.*

Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel, *Mito*, No. 36

### **3.1 Del Pánico Existencial a la Historia: El Pánico Dogmático-Doctrinal**

HE SEÑALADO EL MARCO cultural alemán como uno de los escenarios claves y puntos de partida para la comprensión del desasosegante despliegue espiritual de la modernidad, así como Francia, en tanto punto de arranque, a partir de los poderosos catalizadores que constituyeron la Ilustración y la Revolución poniendo el foco en los aspectos sociopolíticos de este devenir complejo. He señalado, asimismo, cómo Hispanoamérica (y América, en general) queda involucrada en este (en tanto margen) desde el momento mismo de su irrupción en el mundo

mediante el hecho «globalizador» de su «descubrimiento» y conquista (piénsese en su importancia en la acumulación originaria de capital). Desde este momento y atravesando su independencia como colonias y sus conflictivos (y fracasados procesos de formación como naciones) su historia no puede ser leída desmarcándola del acontecer europeo que en ella repercute, absorbe o trasvasa, a veces, como mera caja de resonancia o espejo deformante, pese a los sinceros e importantes esfuerzos por una verdadera autonomía, no exenta de logros en algunos aspectos.

El disolvente pensamiento ilustrado y sus vástagos el deísmo, el laicismo y sus contracaras en el pensamiento reaccionario, desde el conservadurismo liberal al ultramontanismo con su ímpetu restaurador, vía Francia o España, alimentaron los conflictos partidistas en la Hispanoamérica del siglo XIX y gran parte del siglo XX. Si bien es discutible la calificación de guerras religiosas, en estricto sentido, para estos numerosos enfrentamientos, si es manifiesto que uno de sus ejes fundamentales lo constituyó el choque en el aspecto religioso entre los diversos polos de la élite postindependentista criolla que se disputaban el poder, y es, a mi modo de ver, el que más significado irradió en el difuso, largo y contradictorio derrotero en el intento de construcción de naciones. Colombia constituye un caso particularmente significativo, en que tras las arremetidas de un radicalismo liberal (no exento de matices de elementos del utopismo socialista europeo), en la segunda mitad del siglo se acaba imponiendo un modelo conservador cuya figura descollante será el reconocido filólogo y político Miguel Antonio Caro. Sobre esta figura, dentro del marco de su análisis del conservadurismo en Hispanoamérica, señala José Luis Romero: «Sería difícil un texto del pensamiento político conservador que pueda ser considerado



como un arquetipo, tan brillante como sea la enunciación de ideas que hace el colombiano Miguel Antonio Caro [...]» (Romero, 1986: XIX).

Se trata de un ideario ultramontanista que, esencialmente, es imposible de concebir sin el acendrado dogmatismo del *Syllabus* ni la irradiación del pensamiento tradicional católico francés De Maistre y Luis de Bonald, y del hispánico en las figuras de Balmes y Donoso Cortés. Al *Syllabus* lo declaró Caro (1962): «[...] el *Decálogo* aplicado a la nueva y gigantesca forma que ha tomado la libertad del mal en las sociedades modernas»<sup>40</sup>. Y agrega, seguidamente, con plena absorción del espíritu del *Syllabus*: «Esa libertad del mal es la esencia del liberalismo, y la libertad del bien, que es la libertad que Dios ama, es la libertad que lleva en sí el catolicismo; la libertad del bien es la civilización cristiana» (Caro, 1962: 905).

Su admiración por De Maistre queda patente cuando (a propósito de la crítica de Caro al darwinismo y en defensa de las misiones en Colombia) en el marco de una extensa cita de este, lo declara «el inmortal De Maistre» antes de desgranarse en encomios:

De Maistre escribía a fines de la pasada centuria y principio de la presente, cuando todavía reinaban en el mundo intelectual las sandeces del siglo XVIII. Contra ellas protesta él con firme entonación. ¡Qué asombro no debía de causar a aquellos hombres insensatos la voz de la razón y la justicia! El siglo XIX, infinitamente superior al siglo ignorante y presuntuoso que adoró a la razón encarnándola en una meretriz, ha confirmado las doctrinas de De Maistre. Hoy en sus obras hallamos sólo la expresión elocuente del buen sentido. Pero en la época en

---

<sup>40</sup>Todas las citas que se hagan de Miguel Antonio Caro son tomadas de la compilación *Miguel Antonio Caro, Obras: Filosofía, Religión, Pedagogía*, publicada por el Instituto Caro y Cuervo (Bogotá) en 1962. El estudio preliminar de esta compilación es de Carlos Valderrama Andrade. El Instituto Caro y Cuervo es el custodio del Archivo Caro.

que él escribió, fue como hombre que se libra de una epidemia reinante y que lamenta el extravío universal. **Por eso De Maistre en medio del siglo XVIII aparece como un milagro, y ante los siglos siguientes se ostenta su figura como la de uno de los raros profetas de los tiempos modernos.** (Caro, 1962: 1078-1079)

De Maistre, como es sabido, constituyó una de las figuras señeras que intentaron salirles al paso a los filósofos de la ilustración francesa. Su *Del Papa* (1819), salpicado de continuas ironías dirigidas a Voltaire, es un monumento a la omnipotencia espiritual y temporal del papado y las instituciones eclesiásticas:

Todo cuanto puede decirse contra la autoridad temporal de los papas y contra el uso que de ella han hecho, se compendia en estas dos líneas violentas que han salido de la pluma de un magistrado francés: «El delirio de la omnipotencia temporal de los papas inundó a Europa de sangre y fanatismo». Mas con su permiso diré que no es cierto que los papas hayan aspirado jamás a la *omnipotencia temporal*: no es cierto que fuese un *delirio* la potestad porque han anhelado; y tampoco es cierto que esta pretensión *haya inundado a Europa de sangre y fanatismo por espacio de cuatro siglos*.

Primeramente si se rebaja de la pretensión atribuida a los papas la posesión material del territorio y a la soberanía sobre el mismo; lo que queda no puede llamarse con verdad *omnipotencia temporal*. Pues este es precisamente el caso en que nos encontramos, pues nunca han aspirado los soberanos pontífices a aumentar sus dominios temporales en perjuicio de los príncipes legítimos, ni entorpecer el ejercicio de la soberanía de estos mismos ni mucho menos apoderarse de ella. *Nunca han pretendido más que el derecho a juzgar a los príncipes que les estaban sometidos en el orden espiritual cuando estos eran culpables de ciertos crímenes*.

**[...] Si el ejercicio de dicho poder [espiritual] reconocido legítimo produce consecuencias temporales; los papas no pueden considerarse responsables, porque las consecuencias de un principio verdadero no pueden considerarse injusticias.** (De Maistre, 1842: 5-6)

El dispositivo argumental de De Maistre resulta especialmente sugestivo porque no suele apelar directamente al fulminante y facilista expediente del vicariato trascendental del Papado, sino que con una orientación «realista» trata de validar en el acontecer histórico su legitimidad por los beneficios que reporta una instancia que intenta, en la medida de sus posibilidades, hacer una contrabalanceo a los posibles abusos de los poderes meramente temporales.

Dentro del sinuoso juego de dos esquemas del mundo enfrentados que tienden, por principio, a excluirse recíprocamente, es natural que surjan en ambos campos posiciones intermedias. Tal el caso del catolicismo liberal<sup>41</sup> representado por Lamennais, Lacordaire y Montalembert. La cerrada ortodoxia papal produjo la suspensión de su órgano de publicidad, *L' Avenir*, por parte de Gregorio XVI, condenando sus tesis por *indiferentismo*, en su encíclica *Mirari vos arbitramur* (1832):

---

<sup>41</sup>La idea de Lacordaire de intentar «hacer entrar» a Dios en la sociedad Moderna (Hereu i Boigas, 2010: 98) define el espíritu del llamado catolicismo liberal, así como la consigna del periódico *L' Avenir*: «Dios y libertad». La idea de catolicismo liberal parece, en principio, contradictoria, pero en realidad constituiría la forma de la Iglesia estar más a tono con su tiempo, en este sentido representa el espíritu antípoda del *Syllabus*. José Orlandis Rovira en «Catolicismo y liberalismo» resume bastante bien el asunto: «Hacia el año 1830 tomó cuerpo un grupo de “católicos liberales”, formado en Francia en torno a la revista “L'avenir”, bajo la dirección de Félicité de Lamennais. Frente a la postura tradicionalista, ampliamente mayoritaria entre el pueblo cristiano, estos católicos defendían una conciliación –no tanto teórica como práctica– de la Iglesia con el Liberalismo, persuadidos de que éste era el signo de la hora presente del mundo, y la Iglesia no podía cumplir su misión específica en un determinado medio histórico sin estar en armonía con él. “Dios y libertad” fue el lema del Catolicismo liberal, y su sentido era que la aceptación y defensa de la libertad para todos y en todas sus formas constituía la mejor credencial para asegurar en la sociedad moderna el respeto a la autoridad de Dios y a los derechos de la Iglesia». (Orlandis, J., 2001)

Tocamos ahora otra causa ubérrima de males, por los que deploramos la presente aflicción de la Iglesia, a saber: el indiferentismo, es decir aquella perversa opinión [...] de que la eterna salvación del alma puede conseguirse con cualquier profesión de fe, con tal de que las costumbres se ajusten a la norma de lo recto y de lo honesto [...] y de esta de todo punto de vista pestífera fuente del indiferentismo, emana aquella sentencia absurda y errónea, o más bien, aquel delirio de que la libertad de conciencia ha de ser afirmada y reivindicada para cada uno.

A este pestilentísimo error le prepara el camino aquella plena e ilimitada libertad de opinión, que para ruina de lo sagrado y de lo civil está ampliamente invadiendo, afirmando a cada paso algunos con sumo descaro que de ella dimana algún provecho a la religión. Pero «Qué muerte peor para el alma que la libertad del error», decía Agustín [...] (Denzinger – Hünermann, 1999: 716-717)

Como señala el mismo Denzinger el periódico *L'Avenir*, fundado por Felicité Lamennais «difundía ideas liberales». Lamennais se sometería en un comienzo al dictado de la encíclica anatemizante, pero luego salió de la Iglesia y defendió su decisión en la obra *Paroles d'un croyant* (1834). A esto respondió Gregorio XVI con otra encíclica *Singulari nos* (1834), condenándola.

Este hecho es una manifestación de lo que llamo el «pánico dogmático-doctrinal» que se apoderará de la Iglesia ante la amenaza que se cierne sobre ella en todos los planos, representada, en su paroxismo, en el hostigamiento y pérdida de los dominios papales ante el avance unificador de la Italia de Garibaldi; este «pánico» (que ahora se manifiesta como impulso de combate) alcanzará su punto álgido en la figura de Pío IX con la encíclica *Quanta Cura* (1864) y su virulenta descalificación de todo lo que implique un rasgo de lo moderno en su ya mencionado

apéndice *Syllabus* y en la convocatoria del Concilio Vaticano I que declarará, casi provocadoramente, la infalibilidad del Papa, en el contexto de máximo acoso al papado.

El «pánico existencial» se despliega en la pavora vivida en lo hondo de la intimidad del ser humano ante el espectro del nihilismo, como se ve en Jean Paul Richter; el «pánico dogmático-doctrinal» (en sus más sinceras y profundas manifestaciones, pienso, de modo especial, en el caso del colombiano Miguel Antonio Caro) acalla, sutura o aplaza esta pavora, en la exasperación de la creencia que se despliega hacia el exterior en clave de poder, en términos de intransigencia ideológica y política. Hilos secretos o evidentes conectan la angustia del ser (de esa especie *sui generis* que es el animal humano) con la beligerancia del poder.

Son en total ochenta las proposiciones condenadas o negadas de conjunto por el *Syllabus* como «errores» que se han entronizado en el mundo moderno, «errores» que se formulan mediante enunciados de forma positiva. Valga espigar algunos de los «errores» catalogados, pues campearán ostensiblemente en el debate ideológico colombiano del siglo XIX, aguerridamente fustigados por Miguel Antonio Caro:

1. Las proposiciones 15, 16, 17, 18 que apuntan al *indiferentismo*, y cuya médula es la consideración de que fuera de la Iglesia no hay salvación; a través de la proposición 15, por ejemplo, se niega que: «Todo hombre es libre de abrazar y profesar la religión que, guiado por la luz de la razón, tuviere por verdadera» (Letras Apostólicas *Multiplies inter*, 10 junio 1851; Alocución *Maxima quidem*, 9 junio 1862).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Esta y las siguientes proposiciones del *Syllabus* (Pío IX, 1864) fueron tomadas de la versión ofrecida por la página web *Filosofía administrada*, donde se reproduce la *Colección de las alocuciones consistoriales, encíclicas y demás letras apostólicas –citadas en la Encíclica y el Syllabus del 8 de diciembre de 1864—* traducida del latín al castellano por Ludeña. En la bibliografía de esta tesis aparece la referencia completa.

2. Las proposiciones 19, 20, 39 y 42 que apuntan a las espinosas relaciones del poder civil y el poder eclesiástico; así la proposición 19 niega que:

La Iglesia no es una sociedad [...] completamente libre, ni goza de sus propios y constantes derechos conferidos por su divino fundador [...] sino que toca a la potestad civil definir cuáles sean los derechos de la Iglesia y los límites dentro de los cuales pueda ejercer esos mismos derechos (Alocuciones: *Singulari quadam*, 9 diciembre 1854; *Multis gravibusque*, 17 diciembre 1860; *Maxima quidem*, 9 junio 1862).

3. Las proposiciones 45, 47, 48 que, enlazando con las anteriores, apuntan al crucial tema de la educación, campo de batalla esencial de estos dos esquemas del mundo pues en la educación se define el modelo de ser humano que cada una de ellas desea construir. En la proposición 45 se niega que:

El régimen total de las escuelas públicas en que se educa la juventud de una nación cristiana [...] puede y debe ser atribuido a la autoridad civil y de tal modo debe atribuírsele que no se reconozca derecho alguno a ninguna otra autoridad, cualquiera que ella sea, de inmiscuirse en la disciplina de las escuelas, en el régimen de los estudios, en la colación de grados ni en la selección o aprobación de los maestros. (Alocuciones: *In consistoriali*, 1º noviembre 1850; *Quibus luctuosissimis*, 5 septiembre 1851)

4. Las proposiciones 77, 78, 79, 80 que apuntan al «liberalismo actual». La negación de la proposición 80 es el más soberbio remate de esta singular muestra del «pánico dogmático-doctrinal», aquí se niega que: «El Romano Pontífice puede y debe reconciliarse y transigir con el progreso, con el liberalismo y con la civilización moderna» (Alocución *Jamdudum*, 18 marzo 1861).

### 3.2 El Pensamiento Conservador en Hispanoamérica. Regeneración y Restauración y su Irrradiación en el siglo xx Colombiano (1880 – 1950)

Señala José Luis Romero (1986), en su prólogo a *Pensamiento conservador (1815-1898) en Hispanoamérica*: «Otras corrientes de pensamiento político languidecieron o vieron conmovidos sus fundamentos. En cambio hay en Latinoamérica un conservadurismo básico que perdura hasta hoy y que posee una extraordinaria fuerza: **es el reflejo de las estructuras que no han cambiado**».

El juicio es desolador, pero cierto. Quizás aquí esté la clave de sus infortunados avatares históricos; el acontecer histórico en el nivel aparente manifiesta cambios, pero en el nivel subyacente, sustancialmente, se han mantenido las estructuras originarias de la sociedad y del pensamiento que han obstaculizado la construcción de estados modernos. Hay un sustrato económico-social y del pensamiento heredado del período colonial hispánico que, en juego con los sucesivos reordenamientos de la geopolítica mundial, sigue afantasmando su historia. Desde sus inicios, como señala en lapidaria frase Fernández Retamar (1998:47): «La América Latina había llegado tarde a esa fiesta», para proyectándose al siglo xx, enfatizar a continuación con palabras de Mariátegui:

La época de la libre concurrencia en la economía capitalista ha terminado en todos los campos y en todos los aspectos. Estamos en la época de los monopolios, vale decir de los imperios. Los países latinoamericanos llegan con retardo a la competencia capitalista. Los primeros puestos están definitivamente asignados. El destino de estos países dentro del orden capitalista, es de simples colonias.

Hubo el movimiento independentista alimentado de la savia de la Ilustración; hubo el radicalismo decimonónico que asume el ideario liberal, el utilitarismo y el positivismo; hubo el marxismo, especialmente potenciado a partir de la revolución cubana. Pero el fondo permaneció intacto: las demandas modernizadoras de estos diversos proyectos quedaron fundamentalmente incumplidas. Piénsese en el caso que nos interesa, Colombia. El largo período conocido como la República Conservadora se instala desde 1880 hasta 1930 y la constitución política a que dio origen y en que se fundó, rigió al país, sin mayores modificaciones, desde 1886 hasta 1991. Esta larga inmovilidad del marco constitucional no encarna la positiva estabilidad de las instituciones sino la deformante inamovilidad fundamental de las estructuras socioeconómicas y del pensamiento.

José Luis Romero (1986) ofrece una genealogía y forma básica de ese conservadurismo en su doble faz en Hispanoamérica:

Exponía la posición de los grupos más arraigados en la sociedad, más comprometidos con su organización originaria. En el fondo perpetuaban una concepción señorial de la vida acuñada durante la época colonial, inseparable de la tradicional posesión de la tierra por ciertos grupos.

[Pero] Tampoco ese rasgo resultó definitorio de manera absoluta. Cuando prosperaron las actividades mercantiles, también expresó el pensamiento conservador la actitud de quienes, con la posesión de la tierra o sin ella, habían logrado el monopolio o el control de los mecanismos de la intermediación y sólidas fortunas financieras. [...] a partir de la independencia, ocurrieron muchas cosas que modificaron esa sociedad; pero los conservadores fueron precisamente los que se resistieron a ese cambio y, más aún, a consentir en la cancelación de sus fundamentos. Ellos seguían siendo los mejores. Sus antepasados



habían sido los únicos vasallos que gozaban de privilegios reales, y sus descendientes se consideraron los únicos ciudadanos de pleno derecho, más allá de las declaraciones igualitarias y democráticas, más allá de los nuevos principios institucionales, más allá, inclusive, de las nuevas situaciones sociales que se iban consolidando poco a poco.

Por eso formaba parte de ese núcleo original del pensamiento conservador una concepción autoritaria de la vida social y política, heredada de la estructura virreinal, sostenida por el pensamiento político de la monarquía española y de la iglesia católica. (p. XXVI)

Señala igualmente Romero que en la base profunda de quienes profesaban este pensamiento existía una tan arraigada conciencia colectiva de su carácter legítimo *per se*, soportado en el insobornable peso de la historia y, en última instancia fundacional en la divinidad, que lo hacía indiscutible, salvo cuando determinadas circunstancias concretas hacían necesario su manifestación. Esta condición explicaría la relativa escasez de textos explícitos del ideario conservador en el siglo XIX, frente a la mayor visibilidad de las expresiones de las dinámicas del cambio y la transformación presentes en el pensamiento liberal. Esto juntamente actuando con el predominio de una historiografía «de inequívoca estirpe iluminista» que habría puesto su mira en lo que cambia y se mueve, daría una cierta «opacidad» al pensamiento conservador. Sin embargo, habría que pensar un quiebre de esta «opacidad» que plantea Romero en los momentos de auge del conservadurismo ultramontano como resonancia del cerco a la Iglesia en Europa. Por lo menos es el caso de Colombia, considerando la presencia en el escenario ideológico del siglo XIX de la figura de Miguel Antonio Caro, dada la especial visibilidad, brillo, combatividad y coherencia de su pensamiento que acaba poniendo su impronta y sentando las bases del talante dominante en la cultura colombiana. Esto, por supuesto, no

implica dejar de tener presente el trasfondo radical sobre que se irguió, representado por notables ensayistas y polemistas como Ezequiel Rojas Garrido, José María Samper (en su fase liberal, antes de alinderarse en las filas del conservatismo), Manuel Murillo Toro o Florentino González; particularmente, el texto insignia del radicalismo: la Constitución de Rionegro (que rigió desde 1863, dando inicio hasta 1885 al período que se conoce como la República Liberal), cuyos ejes laicistas se resumen en: separación de la Iglesia y el Estado, libertad de cultos, prohibición a la Iglesia de adquirir bienes, libertad de enseñanza, libertad de expresión, libertad de asociación, libertad de imprenta; esto dentro del marco de una economía de libre cambio y un régimen político administrativo descentralizado que daba amplio margen a los nueve Estados integrantes, y al brote de regionalismos. Es de anotarse que ya desde 1861 como resultado de la guerra civil desatada y ganada por el radical Tomás Cipriano de Mosquera, este en ejercicio de su presidencia-dictadura interina desplegó una política rotundamente anticlerical: expulsión de los jesuitas, destierro del arzobispo de Bogotá, ley de tuición de cultos, que prohibía a los religiosos ejercer sus funciones sin permiso del Gobierno y expropiación de bienes de la Iglesia.

Trasfondo radical derrotado que conformaría una corriente cuasi marginal que haría momentáneas eclosiones y proseguiría en el siglo XX, en el cual alcanzaría un nuevo resurgimiento en la figura del líder popular Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948), encarnación del ala radical del liberalismo, ya conservatizado, de ese momento.

Pero el brillo restauracionista de Caro es imposible de comprender sin la presencia del Regeneracionismo de Rafael Núñez. El Regeneracionismo supone una crisis del liberalismo en el que una fracción moderada se va a apartar de las posiciones radicales y va a tender puentes hacia el conservatismo en busca de estabilizar un proyecto de nación ante el caos en que parece

abismarse la informe república después de sucesivas guerras civiles. Su insignia fue «Regeneración o catástrofe». A la cabeza del Regeneracionismo estará esa figura poderosa, pragmática y, finalmente, escéptica, y no exenta de una aureola de enigma, que fue Rafael Núñez. Presidente de Colombia por una alianza de liberales moderados y conservadores (Partido Nacional) en cuatro oportunidades a partir de 1880, otorgará a Caro todo el espaldarazo necesario para que, en su condición de columna de la comisión redactora, inspirara en su ideario la Constitución de 1886. Así se sella el talante de base conservadora de la cultura colombiana. Núñez será la entonces «bestia negra» del radicalismo y el «Ángel de la historia» del conservatismo; en efecto, tal como el ángel de Benjamin-Klee, Núñez, en la etapa final de su agitada vida política, transcurrida su etapa de radicalismo, parece haberse detenido y mirado hacia atrás y solo haber divisado escombros, ruinas, desolación y fatalismo. Y solo parece haber visto como fórmula para evitar la catástrofe, la remisión a la firmeza de esas estructuras originarias de que hablaba José Luis Romero, y de las cuales hacía parte esencial el catolicismo.

Esta firmeza de las estructuras originarias no implica, naturalmente, una absoluta inflexibilidad; el despliegue de la historia impone matizaciones precisamente para que *lo mismo* pueda seguir perdurando; así: la existencia de un conservadurismo liberal junto al ultramontano, así como también la de un liberalismo conservador. En ese sentido resultan iluminadoras estas consideraciones de Romero:

En Latinoamérica hay una línea inequívoca de pensamiento conservador, que cada cierto tiempo apela a sus raíces profundas y a sus fundamentos esenciales. Pero ese pensamiento conservador ha sido tocado por el pensamiento liberal. En el mundo de los principios, las divergencias eran profundas, y a veces se presentan como irreconciliables, pero en el mundo de las realidades sociales y económicas, las coincidencias se manifestaron poco a poco, y

muchos principios adquirieron vigencia con manifiesto olvido de su rótulo originario. En rigor, nada parece más difícil, cuando se analiza el pensamiento político latinoamericano del siglo XIX, que distinguir un conservador liberal de un liberal conservador. (Romero, 1986: XXXVIII)

En nexo con lo anterior se puede poner en relación su observación de la paradoja de que: «Conservadores ultramontanos y conservadores liberales encontraron compatible la defensa de su condición básica de la sociedad con la promoción de un desarrollo económico y técnico que no podía sino apoyarse en esa «civilización moderna» que con frecuencia condenaban» (1986: XXXVII).

Veamos, ahora, sumariamente, ese ideario de Caro que impregnará la cultura colombiana, pues de su estela, varias décadas después, enfrentando su fantasmal fijeza conservadurista emergerá la Generación de Mito y los movimientos intelectuales que le fueron antecedentes.

Su padre, José Eusebio Caro (1817-1853), muerto en exilio político (provocado, en gran medida por José María Samper, en ese momento liberal, antes de convertirse al conservatismo), fue poeta romántico tradicionalista y fundador del partido conservador (1849) conjuntamente con Mariano Ospina Rodríguez. El marco general del pensamiento de Caro, hijo, es también, en gran modo, de signo romántico tradicionalista. No hay que perder de vista que tanto liberales como conservadores (términos que están en conexión con las guerras carlistas peninsulares) son legibles bajo el ambiguo signo del romanticismo: piénsese, por vía de ejemplo, en el liberal Jorge Isaacs, autor de *María*, la gran novela hispanoamericana romántica por excelencia.

Miguel Antonio Caro además de político, o incluso, se puede decir, antes que político, fue un hombre de letras —notable filólogo, entre otras cosas— como lo fue lo más granado de la corte o elenco conservador que le fue contemporáneo; entre otros José María Vergara y Vergara, José Manuel Marroquín, Marcos Fidel Suárez y el excepcional filólogo Rufino José Cuervo, con quien compuso una encomiada Gramática Latina. Como anota Malcolm Deas (2006):

[Caro] Es heredero de la antigua burocracia del Imperio español. Tal como los Cuervos, los Marroquines, los Vergaras. Estas familias estaban acostumbradísimas al poder, sin poseer grandes tierras ni riqueza comercial [...] Para los letrados, los burócratas, el idioma, el lenguaje correcto es parte significativa del gobierno. La burocracia imperial española fue una de las más imponentes que el mundo haya visto jamás, y no es sorprendente que los descendientes de esos burócratas no lo olvidaran; por eso, para ellos lenguaje y poder deberían permanecer inseparables. (p.43)

Sobre ese respecto Enrique Zuleta Ángel (1977) no desestima la observación de Baldomero Sanín Cano, dándole en todo caso un valor circunstancial en el auge de los estudios filológicos en Colombia, cuando anota:

Según Baldomero Sanín Cano, esta tradición se reforzó en los comienzos del siglo XIX, como consecuencia del aislamiento en que había quedado los colombianos después de la separación de España. Cortados de la península, ¿Qué pasaría con la evolución del idioma desgajado de su fuente originaria? ¿Se fragmentaría el español? ¿Surgirían nuevas lenguas en los países americanos? [tal como sucedió con las lenguas romances respecto del latín] En las minorías intelectuales existía la preocupación acuciante de si se hablaba y escribía correctamente el castellano. (pp. 9-10)

Y citando directamente a Sanín Cano: «[...] así surgieron los numerosos gramáticos y así vinieron a ser la gramática y las disciplinas adjuntas una especie de garantía para llegar a las altas posiciones de la política». (Zuleta, 1977: 9-10)

Agrega más adelante, Deas, siguiendo el hilo de sus observaciones: «[...] me parece que el interés [por la lengua] radicaba en que la lengua permitía la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían». (Deas, 2006: 48)

La «república conservadora» fue, pues, una república de letrados o humanistas de viejo cuño. No de balde en Colombia se erigió la primera Academia de la Lengua en Hispanoamérica (1872) ni se le ameritó a la gran aldea que era entonces su capital, Bogotá, la desbordada denominación de «Atenas suramericana» en homenaje a su endémico filologismo, por parte de Menéndez Pelayo.

Mediado por el culto al lenguaje, se trataba de un proyecto de nación vertebrado en el hispanismo. Una consideración fundamental en Caro, en este sentido, es que las guerras de independencia no fueron tales, en tanto desgajamiento de la Madre patria, sino que se trataron de guerras civiles; por tanto, aunque hubiera habido cambio en las condiciones de la relación con la metrópoli, sustancialmente se seguía formando un todo con la Madre patria. Es esta pertenencia lo que dota de sentido a la personalidad de las nuevas repúblicas. Se está así esencialmente ante un proyecto de espíritu restaurador.

El culto al lenguaje como mediación restauradora de un modelo hispanista golpeado por la Ilustración y amenazado por sus secuelas laicistas, ciertamente; pero hay que enfatizar en que la médula de este modelo lo constituye la religión, la moral religiosa. En esta instancia

trascendente radica el soporte de todo el edificio. Lenguaje y moral religiosa. Lenguaje y cultura. Lenguaje y poder. Finalmente: catolicismo y poder.

El talante de Caro, su fervorosa militancia, su acérrimo dogmatismo, queda dibujado nítidamente en su planteamiento de la idea, casi delirante, de un partido católico cuya cabeza sería el Papa mismo:

[...] El partido católico es el conjunto de católicos que trabajan por restaurar en el orden civil, los principios cristianos [...] El partido católico es la iglesia militante en el orden social y político.

El jefe de este partido es el jefe mismo de la Iglesia, el inmortal Pío IX, el papa excepcional que en su carácter de confirmador de la fe cristiana [...] ha cumplido egregiamente su misión ante naciones conjuradas para sacudir el yugo de Cristo, condenando desde su cátedra infalible el liberalismo y el estado anormal de las sociedades, producto del liberalismo y que el liberalismo apellida «civilización moderna».

La santidad de Pío IX no solo ha anatematizado el error sino que se ha dignado formular en el *Syllabus* el programa filosófico del partido católico. Vino en seguida el Concilio Vaticano y con su decisión inapelable sancionó el dogma de la infalibilidad del Pontífice, con lo cual el *Syllabus* ha quedado incorporado en los cánones de la fe católica, y el partido católico en las legiones de la Iglesia. (Caro, 1962: 752)

Si se estudian los diferentes textos en las diferentes áreas del saber<sup>43</sup> en los que se vertió Miguel Antonio Caro se ve claro, hasta la monotonía, que el fundamento último de su

---

<sup>43</sup> A este respecto es de señalar el carácter básicamente autodidacta de la formación de Caro, como la mayoría de las personalidades de la época. Es conveniente entonces tener presente esta observación de Zuleta Álvarez (1977: 10-11): «[...] en ninguno de los aspectos de su actividad intelectual se formó Caro sobre una base sistemática [...] Más que la obra del investigador metódico, en el caso de Miguel Antonio Caro estamos ante el resultado valioso de

argumentación conduce a la instancia autoritaria de lo trascendente; de allí la sorprendente coherencia, el monolitismo sin fisuras de este ideario, que no se aparta un ápice de lo que ha detectado como origen de todos los males, en el plano que fuere: el apartamiento, el eclipse, la nefasta ausencia de Dios en el mundo que ha emergido de las guerras independentistas. Es un ideario fundamentalista a ultranza.

La columna de todo su pensamiento se cifra en la idea de orden, y: «[...] el orden mismo no es sino el pensamiento, la voluntad, la manifestación de Dios» (1962: 79). Orden y Dios son lo mismo, de ahí su actitud cerrada ante un mundo moderno que cada día se desentendía más de Dios. De esta noción de orden soportado en lo sobrenatural arrancan todas las flechas del carcaj discursivo de Caro: contra el utilitarismo o el materialismo, contra la laicización de la educación, contra el desligamiento del Estado y la Iglesia, contra la libertad de cultos, contra la descentralización del Estado.

Para Caro el utilitarismo como filosofía que flamea amenazante en la nueva sociedad emergida de las guerras independentistas constituye la piedra angular del mal que la corroe, fuente de todo su caos y desarmonía. A refutarlo en sus diferentes manifestaciones se consagra polémicamente en su obra capital *Estudio sobre el utilitarismo* (1869). El párrafo inicial del prefacio concentra el espíritu de este texto:

No hay en el mundo cosa más opuesta al cristianismo que el utilitarismo; y siéndolo, nada hay tampoco ni más aciago para la sociedad ni más nocivo para la juventud. Opónese esta doctrina al espíritu cristiano, sustituyendo al precepto de la caridad por el del egoísmo; mina

---

una inteligencia extraordinaria, de una sensibilidad riquísima y de una portentosa voluntad de trabajo» y no podía ser de otra manera, pues: «Por aquellos años, Hispanoamérica, turbulenta y caótica, saltando de crisis en crisis, apenas si podía ofrecer a sus hijos escasos elementos de formación intelectual. Faltaban escuelas, universidades, bibliotecas y librerías. Se estudiaba entre dificultades y , a veces, en medio del fragor de la guerra».



la organización social, insinuando en instituciones y costumbres la desconfianza [...] y envenena la juventud, empañando la mente con los vapores del sensualismo, al mismo tiempo que acobarda el corazón persuadiéndole que es impotente para la virtud. (Caro, 1962: 9)

A partir de las nociones de placer y dolor centrales en esta doctrina llega a lo que serían los orígenes del bien y el mal, bases de toda moral, y así se pregunta:

¿En qué consiste ese bien que comunica a su signo el placer, para tener ante el entendimiento, cierto carácter amable? ¿En qué consiste ese mal que comunica al dolor, su representante, cierto carácter odioso? **Este bien consiste en la subsistencia de ciertas relaciones o leyes naturales: en el orden; ese mal consiste en la violación de esas leyes y relaciones: en el desorden.** (Caro, 1962: 22)

Este «desorden» y este mal, extrapolados a los planos social y político, son los que claman autoridad y centralismo frente al federalismo implantado en la paradigmática Constitución Liberal de Rionegro. Este «desorden» es el que clama la restitución de los bienes de la Iglesia desamortizados por el liberalismo. Este «desorden» es el que clama por la vuelta de los expulsados jesuitas. Este «desorden» es el que clama por los fueros de la Iglesia en relación con el Estado y la educación. Este «desorden» es el que clama por el respeto a la Iglesia misionera.

Comprensiblemente la educación será el escenario clave por el que se tramiten todos estos clamores, pues es aquí donde se «forma» o se «deforma» al hombre de estas nuevas sociedades.

«La cuestión religiosa dividirá siempre a los partidos políticos de Colombia», dirá Laureano Gómez (1981: 224), el más claro continuador del ultramontanismo de Caro, ya adentrado el siglo XX. Pero esta «cuestión religiosa» tendrá en la «cuestión educativa» una

manifestación privilegiada. Esto lo tenía claro el partido liberal decimonónico, como lo deja ver Malcolm Deas (2006):

La educación popular laica que preparase a las masas rurales, manipuladas por los curas, para el sufragio universal que prematuramente se les había concedido, eran unas de las principales preocupaciones del liberalismo radical en las décadas de 1860 y 1870, y fue una de las ostensibles manzanas de la discordia en la guerra civil de 1876-1877. (p.30)

Tanto más claro lo tenía Miguel Antonio Caro (1962) cuando declara:

[...] educación. Para nosotros esta es una palabra Sagrada, una idea trascendental. Todo lo comprende la educación. La educación forma la juventud y decide del porvenir, la educación desenvuelve la misión encargada a particulares y a gobiernos, en cuyo análisis se ocupan las ciencias morales y políticas, y cuya explicación nos da con admirable sencillez el catecismo de la doctrina cristiana. La educación, dice un célebre escritor, es el molde en que se vacían las generaciones que al mundo van llegando. Así lo han comprendido siempre los católicos y así ahora a comprenderlo y a practicarlo los enemigos de Cristo, y esta es la razón por qué la lucha secular empeñada entre los hijos de Dios y los seguidores de Satanás, entre la verdad y el error, entre el bien y el mal, hoy se determina en el círculo de las escuelas. (p.1278)

Las enseñanzas utilitaristas y materialistas de Jeremías Bentham y Destutt de Tracy en las escuelas y universidades son, en este campo, la punta de lanza del laicismo, de allí la pugnacidad de Caro contra estas, particularmente contra el utilitarismo: «Es, pues, la instrucción pública, tal cual entre nosotros se ha planteado, una cruzada de la impiedad contra la religión» (Caro, 1962: 1300).

La derrota del liberalismo y la erección de un Estado confesional en la constitución de 1886 quedan consagradas en una serie de artículos. Valga resaltar tres de ellos:

Art. 38: «La religión Católica, Apostólica y Romana, es la de la Nación; los poderes públicos la protegerán y harán que sea respetada como elemento esencial del orden social [...]».

Art. 40: «Es permitido el ejercicio de todos los cultos que no sean contrarios a la moral cristiana ni a las leyes. Los actos contrarios a la moral cristiana o subversivos del orden público, que se ejecuten con ocasión o pretexto del ejercicio de un culto, quedan sometidos al derecho común».

Art. 41: «La educación pública será organizada y dirigida en concordancia con la religión católica [...]». (Restrepo Piedrahita, 2003: 396)

La firma de un concordato con la Santa Sede en 1887 dentro de esos parámetros confesionales serán el broche de oro del triunfo del conservadurismo: la educación religiosa pasó a ser obligatoria, exención de impuestos para la Iglesia, el clero quedaba fuera de la jurisdicción común. La Iglesia Católica queda entronizada como bastión de la vida nacional. El conservadurismo irrigará todos los aspectos de la sociedad, la política y la cultura colombiana. Por su parte el radicalismo liberal presentará su última batalla en la llamada Guerra de los Mil Días (1889-1902) y no volverá a levantar cabeza hasta 1930, con el triunfo electoral de Enrique Olaya Herrera: derrota conservadora en gran medida propiciada por el hecho de que las altas jerarquías eclesiásticas no se pusieron de acuerdo en a cuál candidato conservador apoyar (Arias Trujillo, 2009). Pero ya este liberalismo, su sector dominante, había, prácticamente, depuesto las banderas del laicismo; sin embargo, bastó su tibio intento reformista en la cabeza de Alfonso López Pumarejo (mediados de las décadas del treinta y cuarenta) para que se reavivara el

dispositivo ultramontano en la jerarquía eclesiástica y en el caudillismo de Laureano Gómez, alineado con el falangismo español. El resurgimiento liberal era visto en relación con un nuevo rostro del «mal» que ya había entrado en escena en el orden mundial: el socialismo marxista, que en el caso de Colombia tomaba forma en el incipiente Partido Comunista, fundado en 1919, y el Partido Socialista Revolucionario en 1927. Retorna con fuerza la, por lo demás, nunca abandonada práctica de la Iglesia militante de hacer del púlpito un espacio de intervención directa en la política y en el llamado a la «guerra santa»<sup>44</sup>. Los últimos años de la década del cuarenta, con el asesinato del último dirigente del liberalismo radical (1948), Jorge Eliécer Gaitán, abren las compuertas a una tempestuosa violencia partidista, agenciada desde el gobierno en manos del conservatismo, que atravesará la década del cincuenta, a la que se pone término cuando la élite de los dos partidos, Liberal y Conservador, se ponen de acuerdo en alternarse en el poder durante dieciséis años con el propósito de estabilizar el país, consenso denominado Frente Nacional. Esto constituye una especie de definitiva derrota del radicalismo, acéfalo ya en su radicalidad, con la desaparición de Gaitán. Este Frente Nacional no deja de recordar, en cierto modo, el acercamiento de los partidos en el Regeneracionismo que diera origen a la constitución de 1886. El ultramontanismo colombiano sufrirá un inusitado revés con los nuevos aires que trae consigo el Concilio Vaticano II, a inicios de los años sesentas, y la Conferencia Episcopal Latinoamericana en 1968, de marcado aperturismo; aperturismo que, de todas maneras, no

---

<sup>44</sup> En este aspecto el caso paradigmático lo constituye a finales del XIX e inicios de XX la figura del sacerdote español Ezequiel Moreno, elevado más tarde a la condición de Beato (1975) y finalmente santificado (1992) durante el papado de Juan Pablo II. Llegado a Colombia en 1889 con el propósito de restablecer la actividad misionera de los Agustinos en la Provincia de la Candelaria y Casanare; pronto será nombrado obispo de Pasto (1896-1905) donde mostrará su acérrimo integrista desarrollando una intensa actividad político-religiosa vinculada a los enfrentamientos partidistas, no dudando en hacer llamado a la guerra al liberalismo desde el púlpito y fulminar anatemas. A él se debe un opúsculo que constituyó su divisa y lo muestra de cuerpo entero: «O con Jesucristo o contra Jesucristo. O Catolicismo o Liberalismo. No es posible la conciliación» (1898). Fue muy apreciado por el presidente Caro, su padrino de consagración como obispo de Pinara, siendo, además el consejero espiritual de su esposa. Ver Ángel Martínez Cuesta (1975).

inhibirá a las altas jerarquías eclesiásticas de posiciones cerradas. Solo hasta 1991, desmontada la constitución de 1886, se puede hablar en Colombia de una constitución laica.<sup>45</sup>

### **3.3 La Inmanentización de la Cultura en el Proyecto Renovador de Mito en la Década del Cincuenta en Colombia**

La vida intelectual y literaria colombiana desde los umbrales del siglo xx se va a desplegar permeada por los anteriores presupuestos conservaduristas señalados que, en general, signan su destino como nación.

La crisis de la *muerte de Dios* en el campo literario, que ya presentamos en Europa, se va a hacer sentir en Hispanoamérica a partir del Modernismo. Siguiendo a Gutiérrez Girardot, José Emilio Pacheco (2004:16) afirma que:

El modernismo [...] significa la incorporación de América a la literatura planetaria: es la respuesta, la única posible respuesta de nuestros países a la primera globalización, al imperio del mercado mundial al azote de lo que Walter Benjamin designó como la «tempestad del progreso» sobre las tierras que Bolívar quiso llamar Colombia, la Gran Colombia multinacional y pluriétnica [...].

Si no la incorporación plena a la literatura planetaria sí, al menos, el primer intento válido. Sabido es que la pulsión renovadora, el sustrato existencial, del Romanticismo europeo no alcanzó a penetrar el Romanticismo colombiano. Este se había forjado por la entrada —por la puerta trasera se podría decir— de los flébiles modelos hispánicos, desvaneciéndose las más de

---

<sup>45</sup> Para mayor información sobre el tema ver Ricardo Arias Trujillo (2009).

las veces en huera retórica patriótica o búsqueda de lo nacional devenido en parroquialismo costumbrista. En todo caso una estética a contravía de la autonomía del arte<sup>46</sup>, autonomía que traza el rumbo de la modernidad literaria. Es esta búsqueda de la autonomía la que va a tomar cuerpo en el Modernismo y constituye el soporte de la afortunada observación de Octavio Paz de que el verdadero Romanticismo americano es el Modernismo.

Para comprender este valor del Modernismo valga volver a Miguel Antonio Caro (1962), a sus reflexiones estéticas, cimentadas, como toda su ideología, en la noción de orden y la identidad de orden, Dios y verdad:

Lo bello, lo bueno y lo verdadero no son, pues, sino una misma cosa, el orden, bajo tres formas distintas, y el orden mismo no es sino el pensamiento, la voluntad, la manifestación de Dios (p.79) [...] las bellas artes, están sujetas a bases naturales, a saber las nociones de bien moral. Así [...] una obra de poesía, de pintura o de música, sin ser

---

<sup>46</sup> La autonomía del arte y la literatura es una expresión más del movimiento centrífugo que caracteriza la configuración independiente de los diversos campos del saber y del hacer en el mundo moderno, en contraposición a sus relaciones en el marco de la sociedad tradicional (de carácter centrípeta) en que tendían a no deslindarse, a entrelazarse; esto en relación con la unidad trascendental en torno al cual se configura el orden tradicional. Se llega así a la actual especialización y superespecialización de los saberes. Sobre la formación del campo literario se ha ocupado ampliamente Pierre Bourdieu (1995). El aristocratismo que caracterizó en alta medida al Modernismo pone al poeta al margen de la sociedad de la cual se aparta (se trata, en verdad, de un movimiento recíproco) y en esa medida va abriendo espacio a su autonomía. En Colombia el proceso de autonomización del campo literario y particularmente el de la poesía ha sido bastante lento; piénsese en que en los sucesivos grupos o generaciones que se registran en la historia de su poesía no corresponden casi nunca a grupos o generaciones exclusivas de poetas; en ellos confluyen toda clase de intelectuales y jóvenes políticos que hacen sus primeras armas. Ejemplos característicos son los grupos del Centenario (grupo formado alrededor de la fecha del primer centenario de la independencia, 1910) o el grupo de Los Nuevos (que entra en la escena en la década del veinte). Y, de esta manera, habría que hablar, en rigor, «de los poetas que hicieron parte de la Generación del Centenario», o «de los poetas que hicieron parte de la generación de Los Nuevos». Por otra parte, la imagen del poeta asociado a una condición de hombre público (político, habría que decir, más exactamente) es una tradición heredada del siglo XIX —por lo demás presente en toda Latinoamérica—: casi todos los poetas colombianos del siglo XIX fueron activos políticos (José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro), y también se podría invertir la fórmula: casi todos los políticos tuvieron, al menos, la tentación de ser poetas. Esta tradición se continúa en el siglo XX con nombres como Guillermo Valencia (dos veces candidato a la presidencia), Jorge Zalamea (vinculado activamente al liberalismo de Alfonso López Pumarejo), Luis Vidales (uno de los fundadores de Partido Comunista), Jorge Gaitán Durán, vinculado al Movimiento Revolucionario Liberal de Alfonso López Michelsen).

reproducción servil de un tipo original determinado, requiere no obstante para ser buena, armonizar con cierta idea [...]. Elige el pintor sus asuntos, dibuja sus grupos, distribuye sus tintas; y en medio de esta libertad no puede más de preferir, v.gr. lo armónico a lo incongruente, lo sencillo a lo recargado, la línea curva a la recta [...]. (p.103)

Y finalmente: «Lo bello es esplendor de lo verdadero» (p.105). El desligamiento de belleza y verdad o lo que es igual, entre lenguaje y verdad<sup>47</sup>, sería así la irrupción del mal, del caos. Y es a este desligamiento, precisamente, a lo que apunta el arte moderno en general y la literatura y la poesía en particular, en busca de su autonomía para constituirse en hecho estético en tanto hecho de lenguaje, y en hecho antropológico en tanto hombre solo sin Dios, abierto a sí mismo a sus íntimos y angustiosos y contradictorios llamados. El Modernismo, por una parte, en el esteticismo del primer Rubén Darío, que hace de la poesía «religión de la belleza», es una muestra de esta desconexión, de esta crisis; por otra parte, en su rechazo del positivismo burgués en ascenso, aunque incipiente, en nuestras sociedades hispanoamericanas (rechazo que pone en evidencia la marginalidad de la poesía y del artista en la sociedad moderna<sup>48</sup>) revela otra arista de la autonomía del arte, como parte del proceso general de la autonomía de los distintos campos de la sociedad.

Un momento más significativo de la crisis del mundo moderno se encontrará en el último Rubén Darío, alejado de lo versallesco y orquestal, más asomado a la abismalidad del ser

---

<sup>47</sup> Las consideraciones de Caro sobre el lenguaje, como hace notar Enrique Zuleta (1977: 16-18), están en nexo con la corriente tradicionalista francesa, particularmente con Luis de Bonald. La conexión de lenguaje y verdad se torna dogma. Zuleta lo parafrasea así: «Pensar es, ante todo, hablar; y esta fórmula es válida para toda clase de verdades, y la misma sociedad no podría existir sin el lenguaje», y más adelante: «Esto sucede porque el lenguaje no ha sido inventado por el hombre sino que es don divino. Dios le ha revelado al género humano la palabra junto con el resto de las verdades de todo orden. [...] La escritura fija el lenguaje y, con él, las verdades que por su intermedio la sociedad se transmite».

<sup>48</sup> Para profundizar en estas consideraciones ver prólogo de José Olivio Jiménez (1985) a su *Antología Crítica de la Poesía Modernista Hispanoamericana*.

humano, en apertura a ese otro momento: el Postmodernismo, que abrirá camino a las vanguardias. Pero, más reveladora expresión de esta crisis, se encuentra en ese otro rostro del Modernismo, atento al íntimo latido del hombre, que representa José Martí. Su prólogo al poema «Al Niágara» de Juan Antonio Pérez Bonalde, sin duda, evoca los ecos del horror de Jean Paul Richter ante la pesadilla de la *muerte de Dios*:

Nadie hoy tiene su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben. No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la Visión Secreta. Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra —y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras ¡Qué golpeo en el cerebro! ¡Qué susto en el pecho! ¡Qué demandar lo que no viene! ¡Qué no saber lo que desea! ¡Qué sentir a la par deleite y náusea del espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba! [...] no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como los bosques. De todas partes solicitan la mente ideas diversas— y las ideas son como pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas de la mar. (Martí citado por Gutierrez Girardot, R., 1983:75-76)

O en José Asunción Silva cuya más ardua raíz se encuentra en Poe (uno de los puntos de partida de Baudelaire), baste asomarse a su memorable «Nocturno», o a la ironía desatada en sus *Gotas amargas*:



¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?  
 ¿Conocen los secretos del más allá los muertos?  
 ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?  
 ¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos?  
 ¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?  
 ¿Por qué? Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta.  
 Yo, sacerdote tuyo, arrodillado y trémulo,  
 en estas soledades aguardo la respuesta.  
 La Tierra, como siempre, displicente y callada,  
 al gran poeta lírico no le contestó nada.  
 («La respuesta de la tierra», en Silva, 2011: 102-103)

Sin embargo, el Modernismo fue insuficiente<sup>49</sup>. Esto lo sintetiza bien Guillermo Sucre (citado por Camacho Guizado, 1998) cuando señala que «con el Modernismo [...] aparecieron en nuestra poesía el goce y el esplendor del lenguaje, la conciencia de sus poderes. Lo que no encarnó del todo con él, y quizá no podía ser de otra manera, fue la modernidad» (p.544). Y Camacho Guizado (1988: 547) cuando afirma: «Desde luego, el Modernismo es un movimiento

---

<sup>49</sup> Esto, desde luego, no pretende negar los aportes de este movimiento a la flexibilización del lenguaje de la poesía hispanoamericana. Su impulso para ponerlo al día, a la medida de la necesidad expresiva de los nuevos tiempos es innegable; el interrogante es si lo hizo en la medida necesaria. No se desconoce que las circunstancias históricas imponen sus límites, en este caso el desfase con que Latinoamérica se incorpora a Occidente y el hecho de que lo hiciera de la mano de una metrópoli a su vez desfasada, duplica sus limitaciones, sus posibilidades de elección. Como bien anota Romano de Sant' Anna (2010): «Cada artista está sujeto al sistema simbólico de su cultura y de su tiempo. No es posible imaginar que un griego fuera un dadaísta, ni suponer que un renacentista pudiera pintar como Cezanne» (p.21). Siendo el sistema simbólico de la cultura y del tiempo de Rubén Darío y de los modernistas, en general, anacrónico, el resultado no podría ser sino anacrónico, pese al objetivo buscado de ponerse al día. El hecho real fue que eligió para su renovación no lo más avanzado de la palabra poética europea que ya había pasado por la máquina trituradora de Baudelaire, Rimbaud, Lautremont o Laforgue, sino los armónicos y delicados efluvios del parnasianismo y el simbolismo, así se pasó de un culto al lenguaje filologista a un culto del lenguaje preciosista que hizo del adjetivo su gloria. De este modo el Modernismo (particularmente el rubendarismo, que debió superar el propio Darío) renovó y simultáneamente ralentizó el hallazgo de la desnudez de la palabra para significar la desnudez, la orfandad del hombre moderno. Para ello se debió esperar a un mayor impulso de la industria y la cultura urbana en Latinoamérica, conforme a las dinámicas de globalización del capitalismo y con ello una retracción del conservadurismo de la cultura.

hacia la modernidad, pero, por razones históricas, no puede de ninguna manera confundirse [plenamente] con ella» (p.547), y más adelante añade que

[...] si dentro de las intenciones de la poesía del cruce de siglos figura muy principalmente la de «modernización», el anhelo de ser contemporáneo («Los modernistas no querían ser franceses, querían ser modernos», Paz *dixit*), y este afán de ser modernos pasa por una asimilación de la poesía moderna europea (la francesa fundamentalmente), me parece legítimo señalar el fracaso relativo de este intento. [...] [los modernistas] apuntaron a una «modernidad» que ya no era moderna; querían lo último y se quedaron en lo penúltimo: Verlaine, el Parnaso. (p.548)

En este sentido, siguiendo a este mismo autor: el Modernismo habría sido una suerte de modernidad desfasada. La verdadera incorporación de Hispanoamérica a la literatura planetaria de que habla José Emilio Pacheco no se da con el Modernismo sino con el advenimiento de las vanguardias.

La viga maestra de la poesía moderna la constituyó el Romanticismo. Si nuestro Romanticismo estuvo larvado de Neoclasicismo<sup>50</sup>, si el Modernismo fue nuestro verdadero

---

<sup>50</sup> El caso de Colombia resulta ejemplar, según hace ver Jaime García Maffla (1988): «[...] para el ámbito nuestro el término “romanticismo” señalaría en su más inmediata significación, solamente una época, el límite de unas fechas, borroso es cierto, en el cual se darían obras que antes que románticas tendríamos que definir más propiamente como afiliadas a la idea de lo neoclásico, de acuerdo con las características de estilo y actitud, sus postulados vitales y su noción o concepción de lo poético» (p.271). En efecto en la base de la concepción de la nómina de los llamados románticos en Colombia (José Eusebio Caro, Rafael Pombo, Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, Julio Arboleda, Gregorio Gutiérrez González, Diego Fallon, José Manuel Marroquín), con obvios matices en cada caso particular, no existe ese sentimiento de íntima fractura radical que configura el ser romántico y dibuja su ser ante el mundo y su poética. Había algo que les protegía y se constituía en garante final de las posibles fisuras: el *sustratum* católico; salvo el escepticismo de Núñez todos contaban con el soporte de la fe católica, acendrada en la lucha política partidista. Y había razones históricas para ello: no era el momento de la «soberanía interior» romántica sino de la construcción de patria: el poeta a la par de poeta era hombre cívico. Continúa García Maffla (1988): «Por esta soberanía [interior] y esta actitud [de rechazo a un orden] los poetas románticos europeos iniciaron una tradición que buscaba su tierra propicia en lo irracional y en lo inaccesible, en la indeterminación y en la evanescencia [...] Nuestros románticos en cambio de rechazar se adhieren; en lugar de diferenciarse buscan la

Romanticismo como afirma Octavio Paz, no es menos cierto que las vanguardias son nuestro verdadero Modernismo, la verdadera entrada a la modernidad poética hispanoamericana: el encuentro cara a cara con sus raíces últimas con su fundamento, la asunción a plenitud de la crisis espiritual de la *muerte de Dios*, es decir el hombre «condenado» a un inmanentismo absoluto, asumiendo sus problemáticas existenciales y su lenguaje, tal como lo señalara con Friedrich y Paul de Man. Esto, por supuesto, no implica que este acceder consista en un mero ademán de mimetismo o calco respecto del proceso europeo, sino que respondiendo a un mismo impulso-matriz, lleva consigo sus diferenciales sociohistóricas y culturales. Pienso en obras fundacionales de nuestra vanguardia latinoamericana como *Trilce*, de César Vallejo, *Altazor*, de Vicente Huidobro y *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, o la fase ultraísta de Borges.

La poesía colombiana del siglo XX, parte en este sentido de una falla originaria: la ausencia de una verdadera vanguardia, tal como se dio en otros países latinoamericanos, Argentina, México o Chile (o Brasil), a la cabeza. Eso explica cierto «anacronismo» (en sentido descriptivo no valorativo), como rasgo general de la poesía colombiana. Siendo rigurosos, se puede decir que en Colombia no hubo vanguardia. El fuerte conservadurismo que permeaba la cultura obturó los cauces modernizadores de la poesía y permitió una mayor perduración de la tradición romántico-neoclásica-modernista. De modo que su auténtica modernidad se viene a dar

---

identificación o los principios unificadores. Por su adhesión religiosa se prohíben tanto la imaginación como la emoción exclusivamente poéticas, haciendo de individuo y creencia un solo ente que no puede situarse en posesión de libertad alguna [...] (p.274)». Camacho Guizado (1988: 555-556) refuerza este postulado de García Maffla cuando dibuja el siguiente panorama: «[...] la obra de José asunción Silva se despegó de la poderosa tradición literaria clasicista de la poesía colombiana, representada por Pombo, Caro y Núñez [poetas considerados canónicamente en el ámbito del Romanticismo] [...] en la obra de Valencia, sin abandonar conquistas formales modernistas, puede verse un restablecimiento de la tradición clasicista [...] (pp. 555-556)» o neoclásica por vía del parnasianismo valenciano.

a partir de la década del cuarenta y en la década del cincuenta (postvanguardia), representada en la Generación Poética de Mito.

Este «pecado original» hace sugestiva la paradójica tesis de Armando Romero (1985) de que la verdadera vanguardia se da en Colombia después de la postvanguardia con el Nadaísmo (década del sesenta): «una vanguardia con treinta años de atraso»<sup>51</sup>.

Es ese «pecado original» igualmente el que explica la alarma<sup>52</sup> —sorprendente para el lector actual— que generó, en el desfasado e incipiente campo de la poesía colombiana, el surgimiento de un movimiento que hoy resulta ostensiblemente tradicionalista como Piedra y

---

<sup>51</sup> Para Romero (1985) se trataría de una anomalía que encuentra sus raíces en el fuerte conservadurismo colombiano que impidió el desarrollo cabal de una vanguardia, quedando por tanto una deuda diferida por saldar: «una vanguardia con treinta años de retraso [el Nadaísmo], pero que será la ruptura definitiva con todas las tradiciones intelectuales colombianas» (p.180). Romero desarrolla estas ideas en su trabajo *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, publicado en 1988. Ahora, este planteamiento, si bien sugestivo como ya se dijo, ha tenido una relativa valoración desde el campo estrictamente literario, en cuanto se considera que el sesgo fundamental del Nadaísmo apunta a lo contracultural, a la acción, a la vida antes que a la literatura a la que este movimiento no habría hecho grandes aportes; se debe, pues, profundizar en su análisis. Hablan en su favor algunos nombres que le han sobrevivido, particularmente el de un poeta mayor, definitivo, como es X-504 seudónimo de Jaime Jaramillo Escobar. Cobo Borda (1988a) reconoce o concede al Nadaísmo el mérito del propósito cuando señala: «Abrir esa puerta [a la modernidad poética] en forma parcial, estrepitosa y confusa —su espontaneísmo fue equivalente a su incultura— es uno de los méritos reales del Nadaísmo. Y acompañar dicha acción con un propósito que por lo menos teóricamente trataron de mantener, parece positivo» (p.214); pero su evaluación final, acaso sesgada por un ademán de clase (hay que tener presente, cómo contraviniendo la tradición colombiana, la mayor parte de los nadaístas procedía de una clase media baja), resulta desproporcionadamente poco justa, en la medida en que no parece tener en cuenta la singularidad del proceso de la poesía colombiana en relación con su contexto sociocultural: «En conclusión, ellos mantuvieron como premisa el carácter insumiso y crítico de la actividad artística [...] y reclamaron [para la palabra poética] una especificidad propia, lo cual es más perceptible en el ademán general del grupo que en su propia labor creativa, lastrada en tantos casos por remanentes desusados —el poeta, ser maldito, no a la cultura, sí al irracionalismo, con todo lo que hay de moda cultural tardía en tales planteamientos— [...]» (p.231). Por su parte en Oscar Collazos (1988) resuena el planteamiento de Romero cuando afirma: «El Nadaísmo recuperaba las vanguardias de principios de siglo [...] la estética derivada de los ismos» (p.467), y más adelante: «[el Nadaísmo] [...] fue un revulsivo moral y literario; pero sobre todo recordó a los lectores y críticos que entre el Modernismo finisecular y el grupo de la revista *Mito* había un vacío literario y de espíritu: la ausencia de radicales propuestas vanguardistas» (p.473).

<sup>52</sup> Sobre este tema se ocupa ampliamente David Jiménez Panesso (2002).

Cielo<sup>53</sup> (década del treinta) cuya figura central, Eduardo Carranza, por lo demás, era de reconocida ideología católico-conservadora.

Existen sí «ínsulas extrañas», nombres aislados en que se insinúan o toman cuerpo la autonomía del campo literario, la autonomía del lenguaje, la autonomía de la belleza. Tres elementos, que en verdad son solo uno: autonomía del hombre en tanto sujeto creador artístico. Partiendo del poeta abanderado de la modernidad en Colombia, y uno de sus iniciadores en Hispanoamérica, José Asunción Silva, y siguiendo un listado de nombres: el agonismo (no exento de bisutería romántico-modernista) de Porfirio Barba Jacob, los antipoemas de Luis Carlos López, el singular «íncubo» de Perse en las traducciones-versiones de Jorge Zalamea, los juegos y experimentos verbo-musicales de León de Greiff, el lúdico surrealismo de Luis Vidales, la dulce y melódica sordina de Aurelio Arturo.

Un caso que, como el de Piedra y Cielo, revela la prosecución del conservadurismo cultural cimentado en las postrimerías del siglo XIX y continuado en el XX permeando la poesía, lo constituye el monarquismo poético del modernista parnasiano Guillermo Valencia, durante gran parte de la primera mitad del siglo XX, uno de cuyos más representativos poemas, «Anarkos», como ha sido señalado es una versificación del ideario social del Papa León XIII (Gutierrez Girardot, 1980: 452-453), muestra nítida de lo que entraña la gravitación de la estética conservadurista concentrada en la citada fórmula: «La belleza es el esplendor de la verdad»; y

---

<sup>53</sup> Piedra y Cielo, como es harto sabido, sigue el trazado hispanófilo, que se revela en el homenaje que se rinde, en su denominación, al purismo de Juan Ramón Jiménez, a partir de sus publicaciones: *Cuadernos de Piedra y Cielo*. Su lenguaje constituyó un escándalo en la parroquia. Se señaló que su lenguaje se resentía de falta de claridad, de anarquía expresiva. A este movimiento se le puede aplicar lo que se decía del Modernismo en general: ambigüamente renovó y ralentizó una auténtica renovación. Es lo que pudiéramos llamar un vanguardismo «pasado por agua», al que se le despojó de toda virulencia y se redujo a inofensivos juegos aéreos, con la palabra; ello se comprende porque no abrevó en la fuente, sino que asumió el espíritu vanguardista por mediación de la Generación del 27 y asumiendo de esta lo más convencional en su matriz neogongorista y, como ya se dijo, por sus espejos juanramonianos.

aquí no se trata de verdad poética o verdad de la imaginación, sino, en última instancia, de verdad del dogma.

La aparición de la revista *Mito* en la década del cincuenta, constituye un hito dentro de la cultura colombiana, y un escenario privilegiado para el despliegue de la literatura moderna colombiana, en general, y de la poesía en particular. Para comprender esto hay que tener presente que las palabras de presentación de su primer número (marzo-abril de 1955) se escriben, en el marco del mayor sectarismo político entre liberales y conservadores en el siglo XX y de mayor confrontación violenta: finales de la década del cuarenta con la muerte del líder popular, Jorge Eliécer Gaitán, y finales de la década del cincuenta, con la conformación del Frente Nacional y el nacimiento de las guerrillas liberales (estas posteriormente enlazarán con la formación de las guerrillas de orientación marxista-leninista que, bastardeada su ideología, aún continúan haciendo parte del conflictivo panorama político del país). Se trata de un texto de presentación en cuyo párrafo final fulgura la plasmación de un proyecto abierto, dialogante, un proyecto de una intelectualidad liberal, en sentido amplio, no partidista, cuya raíz es una laicidad, un inmanentismo secularizador:

Rechazamos todo dogmatismo, todo sectarismo, todo sistema de prejuicios. Nuestra única intransigencia consistirá en no aceptar nada que atente contra la condición humana. No es anticonformista el que reniega de todo, sino el que se niega a interrumpir su diálogo con el hombre. Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad.

No menos significativa es su declaración de que «aceptamos el mito en su plenitud para desmitificarlo», y mito era toda esa acumulación de dogmas, falsas verdades sacralizadas,

viciamiento del lenguaje, obturación de la inteligencia y la sensibilidad, ideas no sujetas a cuestión, endiosadas como inamovible acervo cultural de un país. Y para ello, para desmistificar el mito, para airear el enclaustramiento cultural, el espíritu de aldea, se hacía necesario limpiar las palabras. La voluntad de la palabra es la expresión, y un entorno parroquial y homogenizador en que solo se hacían oír el romo triunfalismo de las voces oficiales, las había lastrado y enrarecido. Era necesario un *fiat lux*, que las palabras aparecieran y cumplieran su función dialógica, para enriquecerse, para enriquecer la mirada y el análisis con «las circunstancias de época», y «sería así la oportunidad de estudiar la alienación del hombre contemporáneo». Para ello se señala como programa de la revista:

Presentar textos en donde el lenguaje haya sido llevado a su máxima densidad o a su máxima tensión, más exactamente, en donde aparezca una problemática estética o una problemática humana. **Los lectores deberán escoger, y escogerse ellos mismos.** Sospechamos la ineptitud de las soluciones hechas; **por eso nos circunscribiremos a ofrecer materiales de trabajo y a describir situaciones concretas.**

Estos propósitos se verán reafirmados durante toda su trayectoria. Me detengo en la nota que con ocasión de cumplidos seis años de su aparición (revista No. 36) firman sus directores Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, en donde insisten:

[...] jamás hemos querido realizar una labor de adoctrinamiento, jamás hemos pretendido ser dispensadores de ninguna ideología, jamás hemos tenido la tentación del proselitismo, y si una adhesión inicial se torna en distancia o en oposición, tal cosa quiere decir, justamente que hemos tenido algún éxito en la realización de las intenciones proclamadas en nuestro primer número (marzo-abril de 1955), **socavar el conformismo nacional, contribuir con la mayor lucidez posible a un proceso de desmistificación,**

**suministrarles a los colombianos los materiales necesarios para que piensen por cuenta propia.**

**[...] seguiremos prestándole apasionada atención a la filosofía, a la literatura y el arte de nuestros días, y a sus fascinantes luchas con la tradición [...]** consideramos que debemos ocuparnos, por ejemplo, de las más evidentes tragedias colectivas (como la amenaza de la guerra nuclear o la violencia política en nuestra patria), y a la vez de las maldiciones y transgresiones que configuran lo que solemos llamar *intimidad* del hombre. [...] **Habrà que buscar nuestra ambición en el enfoque totalitario y constructivo de las alienaciones que padece el hombre contemporáneo.**

Esta actitud de abrir el espacio de la revista a todas las perspectivas posibles resulta desconcertante, una verdadera provocación dentro de una tradición de intolerancia. Una de las mejores muestras de esta actitud abierta es la inclusión en sus propias páginas de artículos que adoptaban una posición crítica ante la revista<sup>54</sup> o de que en sus últimas entregas le concedieran

---

<sup>54</sup> Los casos de más relieve los constituyen los artículos del escritor Darío Ruiz y Darío Mesa. Ambos aparecidos en la sección Correspondencia. El del primero, firmado en Madrid, aparece en el número 34 y se titula «¿Es neutral el sexo?», título que hace referencia al espacio que le concede *Mito* al tema de la sexualidad en desmedro, según el autor, de temas que interesen más al momento que está viviendo el país, así, señala en el tono categórico de quien se sabe poseedor de la verdad: «El error de Mito viene, pues, de su base; como perteneciente a una clase social que muere Mito no fue capaz de entender el momento histórico que vivía [...] Pudo más el apellido. El salón de tres señoritos y los tres o cuatro ilustres apellidos que han venido rigiendo a Colombia desde que dejó de ser colonia. [...] La revolución de Mito tenía que comenzar por el sexo. [...] El sexo es neutral. [...] Cuando más quien se asusta es algún Obispo provinciano, pero liberales y conservadores quedaban contentos [...]».

El de Darío Mesa, aparece en el número 4; su título ya es indicativo de que el reclamo es del mismo talante «Mito: revista de las clases moribundas», pero el tono es más reflexivo, en efecto: «Estamos, pues, en que Mito no expresa al hombre, sino las angustias, las deformaciones, las intuiciones –que no son conocimiento– de la pequeña burguesía intelectual, de la gran burguesía en derrota y de otros grupos en crisis. No vamos a ser tan vulgares como para decir que la revista refleja directamente los intereses materiales de su base social; pero estamos en posibilidad de asegurar que refleja nítidamente la bancarrota de su ideología. Mito es una revista de inconformes con su medio social, una tribuna de rebeldes, pero no de revolucionarios».

Ambas críticas provienen de la izquierda marxista que dan como históricamente extinguida a la clase burguesa, que de hecho seguía y sigue en el poder; pero esta izquierda realmente tampoco estaba en condiciones reales de dar una salida revolucionaria. Gaitán Durán era consciente de ambas situaciones, y además del irremediable derrumbe de la ilusión de las revoluciones marxistas en nefastos totalitarismos; por ello en medio de la adhesión que hará al Movimiento Revolucionario Liberal de Alfonso Michelsen y su aceptación escéptica del Frente Nacional, pensará



amplio espacio al tema de la revolución cubana. Asimismo, se observa como en el último número (41-42) le dedicaron un amplio *dossier* a la desacralizadora y contraculturalista expresión del movimiento Nadaísta<sup>55</sup>. Inevitablemente a su cabeza más visible, Gaitán Durán, le llovieron ataques desde ambos flancos, quedando situado «en medio de la derecha que lo llamaba comunista y en medio de los comunistas que lo calificaban de reaccionario» (Cobo Borda, 1988b: 137).

«Tender hacia todo lo que represente una realización plena del hombre, asumir la complejidad de esa plenitud, luchar contra toda violentación física, intelectual, moral e íntima de la posibilidad de tal realización, otorgarle una morada planetaria al hombre», he aquí el proyecto de un humanismo inmanentista presente en *Mito*.

La revista *Mito* se publicó entre 1955 y 1962 y alcanzó un total de 42 números. Su eje lo constituyó su director y principal animador, el poeta Jorge Gaitán Durán<sup>56</sup>. A él debió su

---

utópicamente, en su ensayo «La revolución invisible. Apuntes sobre la crisis y el desarrollo de Colombia» aparecido en la compilación *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*: «[...] una revolución invisible [que] está en trance de transformar radicalmente a Colombia y creará en un futuro, que yo creo próximo, formas políticas acordes con su propia dinámica [...]» (Gómez Valderrama, 1975: 323).

<sup>55</sup> «El nadaísmo nació en medio de una sociedad que, si no había muerto,apestaba. Apestaba a cachuchas sudadas de regimiento,apestaba a sotanas sacrílegas de sacristía,apestaba a factorías que lanzaban por sus chimeneas el alma de sus obreros,apestaba al pésimo aliento de sus discursos. Apestaba al incienso de sus alabanzas pagadas,apestaba a las más sucias maquinaciones políticas,apestaba a cultura de universidad. Apestaba a la literatura rosa,apestaba a jardín infantil,apestaba a genocidios,apestaba a miserias,apestaba a torturas,apestaba a explosiones, a pactos, a plebiscitos,apestaba a mierda. Entonces un grupo de jóvenes dejó su coca-cola a medio tomar para gritar: BASTA». Este fragmento de un texto de J. Mario (1967: 11-15) expresa de modo claro el carácter de revuelta cultural del Nadaísmo, actitud que hunde sus raíces en los sucesivos traumas, ilusiones y fracasos que constituye la historia de Colombia. Esta reacción,asimismo, está muy asociada al fenómeno de la Violencia y a la incapacidad y cinismo de las élites dirigentes que representó el Frente Nacional, a la profunda herida que significó para el pueblo el segamiento de la vida del líder Jorge Eliécer Gaitán. Esta observación de Gonzalo Arango, promotor de este movimiento, lo deja muy claro: «Alguna vez, en Cali, el poeta X- 504 me dijo que el Nadaísmo era el segundo movimiento importante del país. Yo le pregunte qué cuál era el primero y el me contestó que LA VIOLENCIA, con 400.000 afiliados» (Giraldo, 1963: 4f). Las citas son tomadas de Cobo Borda (1988a: 195-235).

<sup>56</sup> Hablo de su director, generalizando, en tanto fue su gestor y nervio vital. Sin embargo desde el primer número aparece dirección compartida con Hernando Valencia Goelkel; por breves períodos, durante sus recorridos por

continuidad hasta su muerte prematura a la edad de treintaisiete años en un accidente aéreo en Point-à-Pitre, a su regreso de un recorrido por Europa. Contó con un comité editorial o patrocinador del que hicieron parte: Vicente Aleixandre, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Drumond de Andrade, Jorge Luis Borges, León de Greiff, Octavio Paz y Alfonso Reyes; en sus páginas se dieron cita Heidegger, Juan Goytisolo, Dylan Thomas, William Blake, Luis Cernuda, L. Durrel, Alejandra Pizarnick, George Lukács, Julio Cortázar, José Manuel Caballero Bonald, Jean Genet, Henry Miller, Carlos Fuentes, Robbe-Grillet, entre otros nombres; catálogo este que muestra su vocación de cosmopolitismo y contemporaneidad, aunado a una reflexión sobre la realidad política y cultural colombiana inmediata. Sobre esto último valga destacar la sección «Testimonios», documentos estremecedores de «el día a día» nacional como los titulados: «El drama de las cárceles en Colombia» (No. 1) o «Historia de un matrimonio campesino» (No. 15) y estudios como las «Las Guerrillas del llano» (No. 8). La traducción constituyó una parte importante de su labor pionera como las realizadas, entre otros, con textos de Saint John Perse, Sade, Rimbaud, Genet, Pound, Nabokov, Durrel. Una mirada plural lleva a sus páginas temas casi tabúes en ese momento de un país «consagrado al Corazón de Jesús», como el sexo y el erotismo en textos como «El informe Kinsey sobre la sexualidad» (No. 3), «La obscenidad y la ley de la reflexión», de Henry Miller (No. 8), las incursiones de Gaitán Durán en la obra del Marqués de Sade —como su lúcido ensayo «El libertino y la revolución», publicado en Ediciones Mito en 1960— o en el aberrante caso presentado en el ya mencionado «Historia de un matrimonio campesino».

---

Europa, Gaitán Durán «abandonará» la dirección, en sentido formal, pues siempre estará manejando los hilos de la revista aun en lejanía.

En esta revista convergió lo más significativo de la intelectualidad<sup>57</sup> y la literatura colombianas. Hablo, en el plano de la narrativa, de nombres inaugurales que determinarán nuevos rumbos: G.G. Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Álvaro Mutis o Héctor Rojas Herazo. En el plano de la poesía existe un consenso en torno a la nómina que, canónicamente, integran, en la historia de la poesía colombiana, los denominados Poetas de Mito; son ellos: Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis, Héctor Rojas Herazo, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría y Eduardo Cote Lamus. Los tres primeros mencionados son el objeto de estudio de esta investigación. El criterio de inclusión es el de que efectivamente pertenecieran al grupo como miembros más o menos permanentes, haciendo parte de la dirección o del comité de dirección en algún período de la evolución de la revista (por ejemplo, los casos de Cote Lamus o Charry Lara); o de quienes sin considerarse miembros en sí del grupo, al mantener una distancia o independencia, publicaron en la revista encontrando eco en sus páginas gracias a las afinidades tanto en las poéticas como en la forma de comprender el momento histórico (tales son los casos ejemplares de Héctor Rojas Herazo o Álvaro Mutis).

Nombres como los de Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez, Álvaro Mutis y el mismo Gaitán Durán proceden de las toldas de un grupo anterior conocido como Cuadernícolas o Cántico (de la década del cuarenta). Héctor Rojas Herazo, por su parte, procede de los grupos de Cartagena y Barranquilla<sup>58</sup> (finales de los cuarentas e inicio de los cincuentas). León de Greiff

---

<sup>57</sup> En efecto, en sus páginas confluyen nombres que hoy son referencia en los diversos campos del quehacer intelectual colombiano: Danilo Cruz Vélez, Rafael Gutiérrez Girardot, Hernando Téllez, Hernando Valencia Goelkel, Marta Traba, Jorge Eliécer Ruiz, Hernando Salcedo Silva, Baldomero Sanín, Jorge Zalamea, entre otros.

<sup>58</sup> Uno de los momentos más relevantes del desenvolvimiento de la modernidad literaria en Colombia tiene como foco la costa Caribe a partir de los llamados grupos de Barranquilla y Cartagena (su actividad se desarrolló entre finales de los cuarentas e inicios de los cincuentas), fundamentalmente en el campo de la narrativa. Al grupo de Barranquilla se adscriben «oficialmente» los nombres de: José Félix Fuenmayor, G.G. Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor, y el catalán Ramón Vinyes, el «sabio catalán» que aparece

apareció publicado en *Mito* e hizo parte, desde el primer número, del comité patrocinador; sin embargo en la historia de la poesía colombiana, por su trayectoria consolidada antes del surgimiento de *Mito*, se le vincula a los Panidas (en 1915 aparece la revista *Panida*), un grupo regional antioqueño que aportaría algunos de sus miembros al grupo capitalino de los Nuevos, de la década del veinte, entre ellos León de Greiff.

En este protagonismo de *Mito* en la escena nacional, no hay que olvidar que «desde el punto de vista de la estratificación social, el grupo Mito fue un grupo burgués, producto casi exclusivo de la *intelligentsia* de la clase media y alta colombiana o, por lo menos, de sus privilegiados vecindarios» (Romero, 1985: 108). Esta pertenencia y consecuente vinculación — por lo demás compleja<sup>59</sup> — a la élite y, en diferentes modos y matices, a la dirigencia reformista

---

inmortalizado en las páginas de *Cien Años de soledad*. También constituye un miembro destacado el pintor Alejandro Obregón, uno de los renovadores de las artes plásticas. Su principal estudioso ha sido el profesor Jacques Gilard (ver su introducción a *Textos costeños*, de G.G. Márquez, 1981). El hecho que dispara el interés académico por este grupo es el otorgamiento del Nobel a G.G. Márquez, la búsqueda de la génesis de su obra llevará a este entorno de formación del escritor, que de otro modo hubiera, acaso, permanecido fuera del foco nacional e internacional. El grupo de Cartagena lo conforman, centralmente: Héctor Rojas, Gustavo Ibarra Merlano, Clemente Manuel Zavala (el más veterano del grupo, asociado a la generación de Los Nuevos, durante su período bogotano) y obviamente G.G. Márquez. En verdad son dos focos renovadores que de, algún modo, existen, es decir, son reconocidos esencialmente (al margen de su valor en sí mismos) por la dimensión planetaria obtenida por uno de sus miembros; por el miembro más relevante de un mismo movimiento renovador con dos focos que interactúan, que se alimentan recíprocamente, y que, desde luego están ligados por diversos nexos a los diversos impulsos renovadores que están surgiendo en el país, y, por supuesto a su centro, la capital Bogotá. Cartagena constituye el punto genesiaco del periodismo y la narrativa garcimarqueciana. Jorge García Usta es considerado el estudioso más conocedor de este periodo inicial en Cartagena; el libro *Cómo aprendió a escribir Gabriel García Márquez* (1985) fue la primera versión del estudio que se posteriormente se reeditaría por Seix Barral bajo el título *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios* (2007). En las investigaciones de Gilard se había obliterado el período del Nobel en Cartagena, bajo la tesis, polemizada por García Usta, del dualismo: cierre y conservadurismo de la sociedad y la cultura Cartageneras *versus* apertura y modernidad de la sociedad y la cultura Barranquilleras, *ergo* los orígenes de la modernidad literaria de G.G. Márquez están en Barranquilla. García Usta demuestra que los flujos de la realidad siempre son más complejos que las reducciones racionales, construidas de buena fe, para aprehenderla.

<sup>59</sup> Esa complejidad se echa de ver en la autoconciencia de Gaitán Durán cuando afirma: «Yo soy uno de esos intelectuales, burgueses hasta la médula, desgarrado entre su modo de vida y la lucidez [...]» (Gómez Valderrama, 1975: 379). Por lo demás, es conocida la cercanía a *Mito* al frentenacionalismo y a dos de las figuras más reformistas de los partidos liberal y conservador en ese momento: Alfonso López Michelsen y Belisario Betancourt (ambos además con veleidades literarias, el primero escribirá una novela: *Los elegidos* (1953) y el segundo se decantará, en los últimos años, por la poesía, además de hacer parte de los miembros honorarios de la actual Casa

(y a su ya inconsistente proyecto político que desembocaría en la caricatura democrática del Frente Nacional), del núcleo de *Mito*, y de los miembros más cercanos a la revista, será un factor clave para que se dé esa «hazaña editorial» esta «proeza económica»<sup>60</sup> que significó su continuidad durante siete años, en un país donde la tradición es el quiebre de todo proyecto intelectual por asfixia financiera. Esto, unido al arraigado centralismo del país, será lo que hará posible que la altura de miras de *Mito* se convierta en faro que, desde la capital, Bogotá, irradie, nucleee, fagotice, incorpore, visibilice, traiga a primer plano (en mayor o menor grado, con mayor o menor consecuencia o inconsecuencia, como sucede con toda aventura humana), tanto a impulsos predecesores de la modernidad del pensamiento y la creación (León de Greiff, Jorge Zalamea) como a los que le eran coetáneos desde los márgenes regionales (Grupo de Cartagena, Grupo de Barranquilla).

---

de Poesía Silva). Gaitán Durán, por su parte, integrará el comité de redacción del periódico La Calle, órgano del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL) liderado por López Michelsen y lo acompañó en alguna de sus giras de campaña política. Jacques Gilard (2005) asociará *Mito* a la «derecha liberal» confrontándolo con Jorge Zalamea que estaría asociado a la «izquierda liberal» (representada en su momento: década del treinta al cuarenta por Alfonso López Pumarejo, padre de Alfonso López Michelsen, quien esgrimiera el lema «Revolución en marcha» para sus débiles amagos reformistas). Pablo Montoya Campuzano (2005) en el *abstract* de su artículo «Pedro Gómez Valderrama, *Mito* y el Frente Nacional» se alinea en el planteamiento de que: «A través de lo que resulta una comparación entre las posiciones ideológicas de Pedro Gómez Valderrama [miembro del comité editorial de *Mito* y cercano a la línea frentenacionalista] y Jorge Gaitán Durán, es posible concluir que *Mito*, en particular, se presenta como una revista ligada a la defensa y a la propaganda del proyecto político del Frente Nacional». Ya puesto en marcha el Frente Nacional y su continuación en un difuso o, más bien, falso bipartidismo se verá a varios de sus miembros ocupando ministerios y altas consejerías. El poeta Eduardo Cote Lemus, sesgado hacia el reformismo conservador, hará una exitosa carrera política que coronará con la Gobernación del departamento de Santander del Norte. Sin embargo, a pesar de las limitaciones, a pesar de este naufragio en los meandros del poder, de algunos de sus miembros, *Mito* como tal habrá cumplido con su tarea renovadora. De otro lado hay que tener claro que una cosa es el proyecto político con que se entrelaza *Mito* o algunos de sus miembros y la «zona» de la poesía a su interior; esta no será una poesía frentenacionalista, será una poesía comprometida con el hombre, aún en el más lúcidamente comprometido con la política: Jorge Gaitán Durán; esta lucidez implicará un claro escepticismo con el proyecto político al que se adhiere a diferencia de Pedro Gómez Valderrama (Montoya 2005), pues, ciertamente esa lucidez implica la superación de los límites ideológicos de su origen de clase.

<sup>60</sup> Expresiones entresacadas de la nota de crítica a *Mito*, publicada en sus páginas en el número 4 (pp. 281-297), desde la perspectiva de la izquierda, en la pluma de Darío Mesa y titulada «Mito: revista de una clase moribunda».

En dinámicas complejas como estas, por supuesto, son inevitables –propiciadas o no por los propios actores– por parte de los contemporáneos o posteriores analistas (siguiendo también una «tradición nacional» de desmemoria) las simplificaciones, prejuicios centralistas, descompensación de la mirada, las no conscientes o muy conscientes exclusiones, como puntualiza críticamente Jacques Gilard (2005)<sup>61</sup>. Lo cierto es que, como advierte Gilard, en el caso *Mito*, hay que hacer la claridad de que no se trató «de un milagroso nacimiento *ex nihilo*» y que pensarlo sería incurrir en la paradoja de mitificar a *Mito*. El «todo comenzó con *Mito*» (Cobo Borda, 1988b:161), con todo y no carecer de cierto fulgor de verdad, no deja de ser una frase un tanto irresponsable de G.G. Márquez, quien parece haber olvidado sus inicios en las ciudades provincianas de Cartagena y Barranquilla con sus dialogantes y precursores Grupos de Cartagena y Barranquilla (finales de la década del cuarenta e inicios de la década del cincuenta).

---

<sup>61</sup> El lugar de *Mito* en la renovación de la cultura colombiana es indiscutible. A lo que intenta salir al paso Jacques Gilard es a la peligrosa tendencia a mitificar a *Mito* en su artículo de previsible título: «Para desmitificar a *Mito*» (2005) (sin olvidar ¡juego de las paradojas! que a él se debe la mitificación del Grupo de Barranquilla, obliterando al Grupo de Cartagena, y excluir de paso al papel de Héctor Rojas Herazo y otros intelectuales cartageneros en el proceso de la modernidad literaria y de la formación como escritor y periodista de G.G. Márquez). Baste la siguiente cita de Gilard para calar su argumentación: «Es fácil advertir cómo el consabido centralismo del país y la permanencia de una mentalidad de capillas, enmarcada ésta en una pertinaz ideología de derechas liberales, llegan a falsear la memoria de los procesos. Y ello con toda buena conciencia, aunque no siempre con buena fe. El problema radica en que se le suele atribuir a *Mito*, al grupo (mutable) que la editó, y entre ese grupo a Jorge Gaitán Durán, méritos y virtudes que pueden reconocerse anteriormente en otros intelectuales y que, sin embargo, parecería haber sido la exclusiva propiedad de *Mito* si nos guiáramos solamente con lo que sobre la revista se dijo en varias oportunidades –y se sigue diciendo–. El grupo de *Mito* sería como un grupo inaugural de todo lo bueno que han podido tener en el siglo XX la literatura y el pensamiento colombianos. Ello equivale a omitir la labor previa de Hernando Téllez, las luchas de Jorge Zalamea, la acción constante de Eduardo Zalamea, para no citar más que nombres pertenecientes a los medios intelectuales de Bogotá en los años 40 y 50; sus trayectorias respectivas son anteriores a la de *Mito* y se entretajan con la de *Mito* [...]. La revista de Gaitán no inauguro nada. [...] Por cierto, si tales son los planteamientos de base, si se llega a elogiar a *Mito* evitando recordar la acción del propio Zalamea [este autor capitalino se enmarcaría en la izquierda liberal], ¿Quién va a preocuparse además por lo que signifique la existencia de escritores e intelectuales que desarrollaron su obra en las provincias? Con tal perspectiva, no puede haber existido un grupo como el Barranquilla [obsérvese que omite el Grupo de Cartagena], y *Mito* tiene reconcentrados en su equipo y en sus páginas todos los méritos de su época –y casi que también de las anteriores [...]» (Gilard, 2005: 14-58). Ciertamente, hay que reconocer a Gilard el mérito de contribuir a descentralizar la mirada sobre los procesos de modernización nacional, trayendo a primer plano al Grupo de Barranquilla que tuvo como eje a G.G. Márquez; lastimosamente, su exceso de celo o su miopía, lo llevó a incurrir en el vicio que ahora censura: la mitificación, como demuestra el no suficientemente valorado estudio de Jorge García Usta citado previamente.

Es innegable, en verdad, un proceso, si bien zigzagueante o dispersivo (aquí ocupan sus respectivos lugares las «insulas extrañas» de que hablé, con Silva a la cabeza), que va desde las postrimerías del siglo XIX, particularmente desde la generación de Los nuevos (década del veinte) al medular y brillante momento de *Mito* (década del cincuenta) hilando la accidentada trama de la modernidad poética en Colombia, ligada a un también accidentado proceso de inmanentización de la cultura. El momento *Mito* viene a ser en el plano intelectual y literario la contracara, en el siglo XX, del momento del culto a la gramática y el latinismo, del dogmatismo del *Syllabus*, del apogeo cristo-filológico del círculo de los Caros, los Cuervos, los Suárez y Marroquines en el siglo XIX. Este arco contrapuntístico podría, de alguna manera, sintetizar los avatares de la modernidad cultural y literaria en Colombia.

## CAPÍTULO 4

### HÉCTOR ROJAS HERAZO: LA APUESTA POR LA INOCENCIA



**Héctor Rojas Herazo (Tolú, 1921- Bogotá, 2002)**

Sin duda, es una referencia obligada cuando de hablar de modernidad literaria en Colombia se trata; su obra (junto a la de compañeros generacionales como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio) muestra que la literatura del Caribe colombiano es uno de los puntos nodales de dicha modernidad.

De una sensibilidad multifacética, su pluma brilla en géneros como la poesía, la novela, el ensayo y la nota periodística. Su pintura es igualmente apreciable.

Si hubiera que acotar una expresión para enmarcar su obra sería *agonismo religioso-existencial*.

Junto al conjunto de su producción poética, constituida por seis poemarios, vale resaltar su espléndida trilogía narrativa, articulada como saga familiar en el imaginario pueblo de Cedrón. Esta saga está conformada por las novelas: *Respirando el verano* (1962), *En Noviembre llega el arzobispo* (1968) y *Celia se pudre* (1985).

El premio Esso de novela (Colombia, 1967), por *En Noviembre llega el arzobispo*, y el Premio Nacional de Poesía José Asunción Silva (1999) son algunas de las numerosas distinciones que le han sido otorgadas.



*Toda existencia es inocente, incluso a pesar de ella misma. El mal es inocente. El bien es inocente [...] El escritor descubre la inocencia convertida en ira, en ambición, en avaricia, en crimen, en seducción. La descubre y tiene que comunicarla.*

Héctor Rojas Herazo

RESUMEN: En este capítulo se plantean tres momentos en la relación del yo lírico con la Trascendencia. El primer momento se centra en las figuras del castigo y el exilio: Adán y Caín; más que rebelión en este momento toma cuerpo una nostalgia de cielo. La rebelión, con el prometeísmo que implica, aparece seguidamente (es el segundo momento); su centro es una declaración de la inocencia del hombre y su consecuente negación como sujeto culpable. La figura que encarna, ejemplarmente, esta revuelta es Jacob en su lucha contra el ángel. El tercer momento se da en los dos últimos poemarios de Rojas Herazo, donde la rebelión registra variaciones significativas: desacralización y compasión por Dios, junto a la asunción del hombre, en su inmanencia, como sujeto culpable; pero se trata de una culpabilidad que no emana de una acusación trascendental, que no remite a Dios sino a una condición sustantiva del hombre.

#### **4.1 Introducción: La Rebelión de la Inocencia**

La imperiosa necesidad de comunicar los avatares de la inocencia. Esta ética funda la estética de Rojas herazo: proclamar la inocencia del hombre. La inocencia es, en gran modo, el centro irradiador de su mundo verbal. Esta sola consideración pone como telón de fondo controversial el discurso bíblico veterotestamentario y pone en crisis la *dramaturgia de la redención*, en tanto estructura *metahistórica* sobre la cual se sostiene el cristianismo (Sichère, 2008) y que implica como uno de sus momentos necesarios el *castigo* y el *exilio*. El sujeto cristiano es ante todo sujeto culpable, pero sujeto culpable destinado a la redención. Gramática

trascendental puesta en cuestión por el despliegue de la modernidad. La contrafigura de este sujeto culpable es el sujeto paradigmático —no exclusivo— del mundo moderno, el sujeto ateo. La noción del hombre como ser inocente lanza un contra-anatema contra todo el andamiaje culpabilizador del cristianismo. ¿Es un sujeto ateo el que se manifiesta a través del hablante lírico en la poesía de Rojas Herazo? De ninguna manera; es sí un discurso anticristiano pero que es imposible de hablar sin el cristianismo en cuya órbita sigue girando. En el desenvolvimiento de este polemismo culpa e inocencia se anudarán en compleja relación cuyas claves pueden encontrar analogía con la escandalosa teología del Dios malo cuyos indicios encuentra Paul Ricoeur (1982) en la tragedia Griega.

Es, por lo demás, en esta asunción radical de la inocencia donde modela su forma el *esquema de la rebelión* manifiesto en todo el flujo de su poesía.

Se hacen aquí necesarias unas mínimas observaciones sobre la significativa presencia en la poesía de nuestro autor de dos elaboraciones procedentes de G. Durand y G. Bachelard, respectivamente.

La noción de *esquema* asociada a la de *régimen de la imaginación*, y, en términos generales, al «aparato simbólico» como ya se vio en la introducción de esta investigación, es central en Durand. El esquema hace referencia a la motricidad de la imaginación, de este modo declara: «Son estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación [...] [y constituyen] trayectos encarnados en representaciones concretas precisas» (Durand, 1981: 53, 54). Durand hace especial énfasis en el esquema de verticalización ascendente, asociado al régimen de la imaginación diurna, y el esquema del descenso y del

acurrucamiento en la intimidad, asociado al régimen nocturno<sup>62</sup>. En cuanto a Bachelard es ampliamente conocida su arquetípica de los elementos (agua, tierra, fuego, aire) y los señala como verdaderas «hormonas de la imaginación»; a cada uno de ellos ha dedicado elaborados estudios.<sup>63</sup>

En este estudio entra en escena el *esquema de la rebelión o la revuelta* como orientación de la motricidad, referido a lo que igualmente se definió en la introducción como *vector imaginario de lo tenebroso*.<sup>64</sup>

A Héctor Rojas Herazo se le incluye dentro de la Generación de Mito, aun cuando no fuera miembro activo de la revista y mantuviera una posición relativamente al margen de la misma; sin embargo, su obra ocupó un lugar importante en las páginas de esta y su poética posee elementos en común con la orientación generacional.

*Mito*, como ya se vio en el capítulo III (pp. 89-130) dedicado al contexto cultural y literario colombiano, centralizó en la capital los vectores renovadores de la intelectualidad y de la literatura colombiana. Pero no hay que olvidar movimientos periféricos cuya labor sustantiva los constituyen en piedras angulares de ese proceso de renovación como fueron los conocidos como Grupo de Cartagena y Grupo de Barranquilla<sup>65</sup>, en la costa Caribe colombiana. A ambos estuvo

---

<sup>62</sup> Igualmente da especial importancia al esquema del progreso (Historia) y al esquema cíclico, asociados al régimen que denomina nocturno sintético.

<sup>63</sup> La expresión «hormonas de la imaginación» es citada por Durand (1981:30). Sin negar los singulares aportes de Bachelard, Durand considera reductora esta arquetípica de los elementos, tributaria de una física aristotélica; sin embargo, no por ello deja de ser fina y sugestiva la propuesta de Bachelard, y sin duda, muy iluminadora en el caso de lecturas literarias de determinados autores, como ocurre con Rojas Herazo. Para las obras de Bachelard ver bibliografía.

<sup>64</sup> Concepto postulado por mí a partir de las elaboraciones teóricas de Durand (1981). Ver páginas 36-37 y 41 de esta tesis.

<sup>65</sup> La literatura de la costa Caribe colombiana está recorrida por una intensa tradición revitalizadora. Se remonta a figuras como el cartagenero Luis Carlos López (1879-1950), cuya poesía imbuida de un humor crítico arremete contra el provincianismo entronizado en el país; junto con figuras como León de Greiff y Luis Vidales constituyen

vinculado activamente Héctor Rojas Herazo y ese pilar de la literatura que es Gabriel García Márquez; de modo que, como bien señala Armando Romero refiriéndose a Rojas Herazo: «su deuda con el “piedracielismo” estaba cancelada antes de llegar a Bogotá. Su poesía [...] caía sobre las calles de la Capital con otro tono desacralizador, heredero de Luis Carlos López su coterráneo» (Romero, 1985:170).

En el caso de Rojas Herazo (Tolú, 1921-Bogotá, 2002) el lector se encuentra frente a un autor arduo, que cultiva diversas prácticas literarias: poesía, narrativa, ensayo, nota periodística; además de la creación plástica. Esta tesis se circunscribirá al género de la poesía, sobre un corpus configurado a partir de sus seis libros de poemas: *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Las úlceras de Adán* (1995) y *Candiles en la niebla* (2006).

Para los cinco primeros títulos usaré la compilación *Poesía rescatada 2. Héctor Rojas Herazo Obra poética 1938-1995*, con edición, estudio preliminar y prólogo de Beatriz Peña Dix (Rojas Herazo, 2004)<sup>66</sup> y en el caso de *Candiles en la niebla* (último poemario) seguiré la edición realizada por la Universidad del Norte de Barranquilla (Rojas Herazo, 2006). Para referirme a cada libro me valdré de las siguientes abreviaturas: *Rostro en la soledad* (RS); *Tránsito de Caín* (TC); *Desde las luz preguntan por nosotros* (DLPN); *Agresión de las formas contra el ángel*

---

foco definitivos, si bien aislados, del proceso de la modernidad literaria en Colombia. Otro hito importante es la revista *Voces* (Barranquilla, 1917-1920) con su aire cosmopolita y renovador, cuyo eje fue el catalán Ramón Vinyes —quien aparecerá en las páginas de *Cien años de soledad* como «el sabio catalán»—. De valor singular son los grupos de Barranquilla (de cual sería mentor Ramón Vinyes) y Cartagena, configurados a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta. Estos grupos giran alrededor de la figura de Gabriel García Márquez, en su período de formación, y a ellos se vinculan nombres fundacionales de la modernidad literaria como son Álvaro Cepeda Samudio y Héctor Rojas Herazo, asimismo, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Gustavo Ibarra Merlano y Clemente Manuel Zabala, entre otros (ver: García Usta, 1995 y Jacques Gilard, 1981).

<sup>66</sup> Tiene esta obra reunida la ventaja de haber sido corregida y supervisada por el propio autor, quien introdujo una serie de variantes a las primeras ediciones.

(AFA); *Las úlceras de Adán* (UA) y *Candiles en la niebla* (CN). De ahora en adelante, cuando requiera citar se referenciará el título del poema, el libro en el cual aparece y las páginas respectivas de las ediciones señaladas.

El corpus está constituido, fundamentalmente, por los poemas: «Adán», «Tránsito de Caín», «La espada de fuego», «La noche de Jacob», «La sed bajo la espada», «El suburbio del ídolo», «Salmo de la derrota», «Segunda resurrección de Agustín Lara» y «Las úlceras de Adán», en los que se transparenta la referencia al imaginario cristiano.

Desde luego, esa diversidad genérica aludida se anuda en su raíz, resultando una notable unidad entre unos y otros géneros, de este modo lo que se diga de la poesía irradia hacia los otros géneros; a la vez los elementos de los otros géneros enriquecen la argumentación en el campo de la poesía haciendo plausible las constantes extrapolaciones, y las apelaciones a obras pertenecientes a otros géneros, por ejemplo, la novela.

#### **4.2 El Movimiento Polémico de la Rebelión Como Esquema Imaginario. Dinámica y Simbolismo de los Elementos Tierra y Fuego**

Dos poemas de mutuas resonancias en *Agresión de las formas contra el ángel* (AFA) ponen en la vía de una orientación fundamental en los esquemas dinámicos de la imaginación en Rojas Herazo: «La noche de Jacob» (pp. 206-207) y «La sed bajo la espada» (pp. 217-221). A los solos títulos, tanto del poemario como de los poemas, subyace la idea de la contraposición y el combate. De hecho esta orientación clave, de modo significativo, abre su primer poemario *Rostro en la soledad* (RS):

Algo me fue negado desde mi comienzo,  
 desde mi profundo conocimiento.  
 Y he velado dulcemente  
 sobre las espadas que segaron mi luz.  
 Con nocturno rostro me he alzado  
 a batallar en el esplendor de mis dormidas normas,  
 con el pavor de mi júbilo primero  
 en otra sombra abatida he pronunciado mi nombre [...]  
 («Límite y resplandor», *RS*: 33)

A partir de la declaración de batalla de las primeras líneas de «La sed bajo la espada»:

Es hora –¡al fin!– de agredir tu sonrisa,  
 de romper, en tu vuelo,  
 un sosiego y un orden que lastiman el mundo. [...]  
 («La sed bajo la espada», *AFA*: 217)

El ímpetu agonal determina el despliegue antitético de las imágenes:

A tus alas **opongo** el racimo, la lágrima y el hueso.  
 A tu candor, el espesor de un deseo  
 A ti, levitado,  
 un vientre con la carga de un hijo [...]  
 A tu tiempo sin bordes, la muerte [...]  
 A tu ser transparente  
 la certeza y el bulto de todo lo que existe [...]  
 («La sed bajo la espada», *AFA*: 217)

Se da forma así a una serie de antinomias del tipo: levedad/gravidez; aquí/allá; ahora/al principio; temporalidad/eternidad; cotidianidad/trascendencia; corporalidad/pureza; armonía, medida/disturbio, proliferación.

El espesor de las palabras, el ritmo y *pathos* de las imágenes, las enumeraciones, las exclamaciones y exhortaciones apuntan a una dimensión épica<sup>67</sup>. La contraparte de la voz poética es el alado, por excelencia, el ángel. El hablante se presenta como la voz del ser humano, de la «raza», de la «estirpe»<sup>68</sup> humana. La palabra erguida, polémica, amenazada por la espada, filoso arquetipo de la imaginación diurna, dibuja una suerte de esquema diairético, de división tajante (Durand, 1981: 414- 415), pero invertido, pues no es la espada (extensión flamígera y militar del ángel) la que habla sino su contraparte: la sed (sed avivada por el fuego como se verá más adelante). La imaginación se orienta hacia abajo; pero no se trata del descenso, dulce, eufemizante característico del régimen nocturno, sino de un furioso movimiento que busca raíz, tierra, orígenes en el pululante estiércol, más bien en el ámbito de lo catamórfico del régimen tenebroso de la imagen:

¡Oh mugre, narices en lo negro,  
oh vientres y ojos en la baba  
oh gusanos que buskais  
el podrido sendero para subir a nuestro labio!  
Testificad nuestra batalla  
hablad aquí de lo mudable, [...]  
Venid, oscuros, líquenes olvidados,  
las falanges del óxido  
los míos, los de atrás,  
los que hicieron al hombre, [...]  
Os llamo, os invoco,  
A vosotros recurro en la hora de mi nariz prisionera del sexo.

<sup>67</sup> Se trata de una condición épica atravesada por la ironía, como corresponde, explicablemente, a una poesía contemporánea, en la medida en que el orden quebrado ya no puede ser suturado, reinstaurado, como sucede en la épica. Se tratará de construir otro orden o habitar en el no-orden.

<sup>68</sup> Los términos «raza» o «estirpe» son cambios introducidos por el autor en la última edición que estoy siguiendo. Remplazan el término «sangre»; el significado se mantiene, pero se refuerza la dimensión épica.

A vosotros, la más ardiente y rescatada anterioridad, [...]

A vosotros que ahora flotáis en polen [...]

(«La sed bajo la espada», *AFA*: 218)

Una particular profundización del movimiento hacia abajo opera en el poema «Expedición a la noche de mis glándulas», como lo sugiere el título se trata de un descenso en la interioridad corporal:

Atravesando gestos, piel [...]

Dejando atrás mi sombra [...]

Penetro en mí, me siento

Me palpo en lo profundo,

Hurgo en orígenes [...]

Y miro mis planetas viscerales [...]

Entonces toco el fondo de mi hiel,

Mi revés, mi azufre vivo [...]

(«Expedición a la noche de mis glándulas», *AFA*: 243-244)

Una de las manifestaciones más ricas y sugestivas de la orientación hacia abajo es cuando adopta la forma de la *horizontalidad aquí y ahora*. La palabra sin perder desgarradura existencial, parece hallar su mayor punto de estabilidad, fluye en solidaridad con todo lo viviente, es decir, con todo lo muriente, lo sometido a la mordedura del tiempo, al sufrimiento. No solo lo viviente, sino todo aquello que el hombre humaniza con su uso o percepción, lo que comparte con él estar en el tiempo. Se respira entonces una concepción del poeta «Como suficiente ubicuidad. Como presencia palpitante de todo rincón, de toda silla, de todo lecho, de toda hoja, de todo desperdicio [...]» (Rojas Herazo, 2004: xvii). En efecto, la condición del poeta es vista como una especie de



transversal que engarza todas las plurales formas de existencia y las apropia, y a todas de las cuales presta voz. Un catálogo como el que se inserta en el quinto segmento de «La sed bajo la espada» tiende a apartarse de la *epicidad combativa* del conjunto para abrirse a una *epicidad compasiva* que se desliza hacia una épica distinta: la de la cotidianidad, la de la narratividad novelesca. Es un intento inconcluso de inventariar y nombrar el mundo del hombre, un lugar, al que en algún momento, en sus flujos y contraflujos llega la imaginación. Pero no nos equivoquemos, no es un lugar de reposo o dicha o plenitud, es fundamentalmente un lugar de plena conciencia de la condición humana, tal como la percibe el hombre contemporáneo: el lugar de la terrible lucidez, en tanto entraña conocimiento de sus límites. Casi inevitable aquí la recurrida y fulminante cita de Jacques Monod (1971): «La antigua alianza está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del cosmos» (p.193). Sin embargo, es el único lugar para quedarse. No es un punto fijo, es un lugar en vértigo. Se puede vislumbrar más bien como un punto de cruce de movimientos pendulares de distintas coordinadas oscilatorias, cruce y oscilaciones siempre presentes de modo contradictorio en todo el trayecto de construcción de la obra creadora de Rojas Herazo, a través de los diferentes géneros que cultivó:

Nombro otra vez el vaso y la ventana;  
 el quicio de la casa,  
 el caballo  
 el difunto en su alvéolo de sombra;  
 la niña que escarba su sexo  
 en el lavatorio de la escuela;  
 el alguacil que peina furtivamente  
 las pelusillas de su gabán;

el ombligo de la viuda que sangra en la madrugada;  
 el cajero de banco eyaculando a las diez de la noche  
 en la beatitud de su perturbación;  
 la resina que lagrimea en los zapatos del arzobispo;  
 el muchacho que sacude su infancia en el umbral  
 como inútil harina  
 y olvida la tos de su padre  
 mientras orina, hechizado, en el patio de un lupanar;  
 nombro otra vez  
 el vómito del perro y el aleluya del ebrio  
 y la estrella en que termina toda calle;  
 nombro la fiebre, el pulso,  
 los aposentos en el silencio  
 y el camastro donde un presidiario se come hoja por hoja  
 el almanaque que lo separa de sí mismo.  
 Y nombro, finalmente, un simple trocito de periódico  
 deshaciéndose bajo la lluvia en la gradería de un estadio.

(«La sed bajo la espada», *AFA*: 220)

Esta verticalidad hacia abajo y la horizontalidad, de modo natural —siguiendo a Bachelard— conducen a un privilegio de la sustancia grávida: el elemento tierra, asociado a la corporalidad y la fisiología<sup>69</sup>. Como un paradójico estandarte, profundamente existencial, resuenan estos versos: «Exijo **tierra** al alma/y un diámetro de **polvo**/para hincarme furioso» («La

---

<sup>69</sup> La corporalidad y la fisiología son los elementos más subrayados por la crítica en la poética de Rojas Herazo; esto, en contraste con una marcada tendencia de la lírica colombiana al pudor expresivo, marca una línea de quiebre con la tradición; esto le concede un lugar privilegiado a esta poética.

sed bajo la espada», *AFA*: 221). O esa otra perentoria suplica: «Dadme por siempre este aire **terrenal**/esta **tierra** que **piso** con mi **peso**» («Jaculatoria corporal», *DLPN*: 199). Manifestaciones privilegiadas de este elemento son el barro y la ceniza. Numerosos poemas iteran esta sustancialidad cargada de semantismo bíblico que apunta a la materia con que fue modelado el ser humano según el relato del Génesis:

Oh, sí, me habitas  
 muerdes con dura frente  
 con duro filo muerdes  
 recreas en mi **barro** tu terrible ejercicio  
 («Ser escondido», *DLPN*: 185)

Y me voy a morir –tú bien lo sabes–  
 a morirme de **barro** bien usado  
 («Espina para clavar en tus sienes», *DLPN*: 175)

Alguien me puso un sello  
 y un poco de **ceniza**  
 disolvió entre mis venas [...]  
 («Clamor», *DLPN*: 116)

No es este gasto de sudor y **lodo**  
 ni esta **ceniza** que me puso un nombre  
 lo que he de combatir y me combate.  
 («Creatura encendida», *DLPN*: 107)

Porque nadie como nosotros, ¡trópico!  
 ha sido tan hecho de **barro**,  
 de furibunda destrucción,  
 de cosas que nos cruzan y destruyen,  
 que nos muerden y avientan,  
 que en nosotros afilan sus colmillos de **fuego**.  
 («Primer cartón del trópico», *DLPN*: 121)

En este último término de la línea hace su aparición la que es sin duda otra sustancia protagónica del semantismo de los elementos en Rojas Herazo: el fuego. Su fuerza irradiante confiere un sugestivo fundamento a su obra total que parece, esencialmente, puesta a tostar a rojo vivo. Su figuración en movientes lenguas hacia arriba, bien puede ser la metáfora perfecta de la palabra rojasheraziana; movimiento de súplica o requisitoria, siempre llagándose a sí misma orientada en *pathos* hacia lo alto. Esta orientación en vertical ascendente del fuego entra a jugar, en función compensatoria, con la gravidez del elemento tierra generando un fogoso «equilibrio». Se trata de un fuego polémico aferrado a la tierra: una zarza terrestre ardiendo en la aguda conciencia de que va a consumirse.

Con este complejo esquema de la imaginación y este semantismo de los elementos engarzan las figuras que a continuación trato.

### 4.3 Las Figuras del Castigo y el Exilio

#### 4.3.1 Adán.

Las figuras bíblicas de Adán y Caín son elementos centrales en la construcción de la imagen del hombre en Rojas Herazo. Su valor se deja ver en el hecho de que al hombre primigenio dedica un poema en el primer poemario («Adán»), otro en el tercero («La espada de fuego») así como el título del penúltimo de sus poemarios: *Las úlceras de Adán*. A la segunda figura está consagrado su segundo y más breve poemario: *Tránsito de Caín*. Ambos están aureolados por la culpa y el exilio, radicales existenciales en la antropología cristiana y puntos de partida del trastocamiento que opera en ella Rojas Herazo, transmutando culpa en inocencia y, finalmente, en «no inocencia», y apropiando el exilio no como castigo a superar de modo trascendente sino como el «estar aquí» sustantivo e inmanente del ser en el tiempo.

El bellissimo poema Adán presenta al epónimo del ser humano en su momento inaugural, arribando al mundo, estrenando sentidos. Es pura floración de la vida abriéndose a sí misma. Todo en él es esplendor del asombro. La maravilla fulge en derredor y lo envuelve: la breve hierba, el sabor del agua y la delicia de la llovizna sobre sus miembros; la maravilla de sus órganos dialogando con las cosas. Empina goloso las primicias de su soledad. La soledad es fruta deleitosa. No es falta de completud sino ausencia de fronteras, apertura desbordante hacia lo otro. Adjetivos eufóricos acompañan esta soledad:

Estás solo  
 biológica y hermosamente solo [...]  
 El vello irrumpe sobre tu piel  
 y la luz viene alborozada al encuentro de tus ojos [...]  
 Estás verde de soledad y paraíso [...]

Adán, estás bello de soledad, estás oloroso a soledad  
 Atento únicamente a la huella de tu cuerpo inesperado.  
 Tus músculos se ordenan seguros,  
 se regocijan tus órganos en el verdor inusitado.  
 Pero aún hay arena de ángel en tus hombros [...]  
 Puedes rugir o cantar  
 o tenderte en la yerba  
 y solo encontrarás el rumor hacia ti mismo [...]  
 («Adán», *RS*: 42-43)

Pero la tensión que otorga sentido al poema viene dado por el desfase que existe entre lo que ignora Adán y lo que sabe el hablante lírico. A modo de dos temporalidades: un ahora en el tiempo mítico de los orígenes y un después que el hablante insinúa y que genera un fisura trágica en el «sin tiempo» jubiloso de Adán, y así dirá:

Contéplate solitario, corazón primero ante el fulgor,  
 y escucha bien tu sangre  
 porque de ti han de crecer todos los ruidos del hombre [...]  
 Estás castigado Adán, castigado de hombre,  
 no puedes ni siquiera sollozar  
 porque no tienes orilla para sentirte desterrado  
 («Adán», *RS*: 42, 44)

Este saber del hablante contamina inesperadamente la representación de la situación idílica de Adán con imágenes paradójicas como:

¡Qué hermoso es tu suplicio, Adán [...]!  
 ¡Qué espanto el de tus venas  
 Puestas allí de pronto, como el arpa de un Dios,  
 A sufrir el temblor, la fuerza, los colores  
 («Adán», *RS*: 43-44)

«La espada de fuego» (*DLPN*: 190-192) opera sobre el contrapunto de la dicha y el suplicio. La figura del ángel se asocia a una u otro. Muta su rostro, ambivalente. En primera instancia aparece como custodio de la instancia paradisíaca. La espada de fuego que porta es emblema del favor divino, de Dios mismo:

A la diestra la llama de Dios, viva,  
palpitando como un ave de diez alas  
y nutriendo el silencio con su fuego encendido.

(«La espada de fuego», *DLPN*: 190)

El tiempo de los orígenes aparece aludido mediante una fórmula plural que habla de la pareja primordial: «Nosotros estábamos descansando de haber sido hechos» (p.190).

El ser de la primera pareja es el no saber. Luego son introducidos al mundo del saber y el estar aquí: «míranos ahora desposeídos de tu alegría y de tu llama» (p.190).

La instancia paradisíaca da entonces lugar a la instancia actual, desplazándose la pareja adánica por un plural que connota a la experiencia humana en el exilio. El ángel muestra su semblante castigador:

Y allí –parado y mudo en cada pan del día  
En cada represalia de la luz y el humo–  
Tu gran espada ardiendo, ángel mío, [...]

(«La espada de fuego», *DLPN*: 191)

Hay, pues, una fusión entre el hablante lírico y el ser mítico. La instancia mítica en el poema no es una instancia trascendente, separada y distante, sino vivencia, presente actualizable; de este modo el ser humano vive su día a día franqueando las puertas paradisíacas y siendo

expulsado de sus umbrales, y en todos esos momentos el ángel se instaura como existencia imaginaria metamórfica de doble o múltiples rostros:

Tú nos asistes.  
 Cada pulso eres tú,  
 cada segundo es pluma de tus alas,  
 cada palabra guarda en tu silencio el lirio de tu enigma.  
 Y tú, ángel  
 disperso en tanto belfo,  
 en tanto enero mío,  
 en tantas cosas que he apretado  
 con inocente afán y dura garra,  
 por no caer,  
 por aferrarme al mundo,  
 por no morir de espaldas talado por tu fuego.  
 («La espada de fuego», *DLPN*: 192)

En esta última línea ya está prefigurado el ángel fulminante y devastador que aparece en «La Noche de Jacob» y «La sed bajo la espada».

#### 4.3.2 Caín.

Este poema va acompañado por ilustraciones realizadas también por el autor. Resulta de interés detenerse en estas imágenes, particularmente en la que sirve de portada. En ella parece representarse a Caín en el preciso instante en que sobre él recae la maldición que lo expulsa de la presencia de Dios. En la portadilla se repite el motivo acompañado por un epígrafe del Génesis: «Insoportablemente grande es mi castigo. Ahora me arrojas de esta heredad, oculto a tu rostro habré de andar fugitivo y errante por la tierra [...]». En la figura cabizbaja y vencida de Caín se



adivina todo su destino errante perseguido por la culpa, realización ejemplar del esquema de la movilidad nefasta, pregnante sustantiva de la imaginación de las tinieblas. El dibujo resuelto con trazos nerviosos y en líneas que se cortan en erizados movimientos envolventes espirales o azarosos generan la impresión de que lo circunda el fuego: cabellos, árboles, camino, nubes parecen resolverse en llama, en metonimia de la espada flamígera del ángel.

Caín, ojo de Dios te mira, te rompe, te persigue,  
te busca duramente por la tierra y el fuego.  
Ojo de Dios, tu llaga, tu miel inalcanzable.  
(«Tránsito de Caín», TC: 91)

Este incansable ojo acusador confiere especial dramatismo al tema del exiliado, del maldito de Dios. Este ojo que no figura en la narración del Génesis, evoca poderosamente el tema del ojo perseguidor en el poema «La conciencia» de Víctor Hugo sobre este mismo personaje bíblico<sup>70</sup>. Pero en la versión de Rojas Herazo el hablante lírico no es un mero narrador, sino que compasivamente se identifica en hermandad con el fugitivo y toma partido por él:

Caín, arcilla de maldición, [...]  
Te reencuentro, te lloro,  
sigo tu planta triste, [...]  
muero en tu corazón olvidado del trino

<sup>70</sup> Un segmento de este poema resulta ilustrador:

Le dijeron: «acostémonos sobre la tierra y durmamos»  
Caín, sin poder dormir, pensaba al pie de los montes.  
Levantando la cabeza, al fondo del cielo fúnebre,  
vio un ojo, completamente abierto en las tinieblas,  
y que en la inmensa penumbra fijamente le miraba.  
«Estoy demasiado cerca», exclamó con un temblor.  
Despertó a sus hijos que dormían, a su mujer agotada,  
y se puso a huir de nuevo siniestro por el espacio.

Traducción de José Manuel Losada Goya, en su edición de *La leyenda de los siglos* (Hugo 1994:96). Rojas Herazo, como confesará en entrevista a Henry Muñoz Luque, fue un entusiasta lector de Víctor Hugo, particularmente de esta epopeya (Luque, 1999).

sufro tu oscuridad sitiado por los árboles.

(«Tránsito de Caín», *TC*: 91)

De este modo se produce una inversión de la figura: en gran modo se descainiza a Caín haciendo énfasis en su padecimiento y soledad. La voz fraterna del hablante contrasta los antiguos momentos de dicha, esplendor e inocencia («tú eras más alto y rudo, más hermoso/y más simple/que todos en la tribu») con el actual estado de caída y derrota y lo alienta con imágenes de verticalidad a reencontrarse con la alegría:

Y tú por lo remoto y húmedo de tus huesos,  
castigado, perdido, en tu pavor sin fondo [...]  
¡Qué desplomado y solo estás entre ti mismo [...]!  
Olvida todo, asciende, trepa por tus arterias [...]  
y mira a Dios jugando al vuelo y a la estrella [...]

(«Tránsito de Caín», *TC*: 92-93)

Ante su desolación se opone la dureza de Dios que se patentiza con la exclamación-deseo de Caín:

¡Ay, quien tuviera puños como dos universos  
para golpear el pecho de Dios  
y hacerle brotar respuestas como ángeles!

(«Tránsito de Caín», *TC*: 99)

El cierre del poema es una ensoñación reconciliadora<sup>71</sup>:

---

<sup>71</sup> Aquí Rojas Herazo apela a un topos romántico. El motivo de la redención del mal es característicamente romántico y se encuentra presente en numerosos autores. El caso paradigmático lo constituye la redención del mal en *La fin de Satán* de Hugo a partir del minúsculo detalle de una pluma desprendida en su larga caída en el abismo. Esta solitaria pluma constituía una promesa de reconciliación.

Te esperaré. Te espero a la puerta de Abel. [...]  
 Allí estarás un día  
 sin ladrido ni crimen trenzado a tus venas.  
 Caín, Abel, un solo abril, un limpio reflejo  
 entre las cosas [...]  
 («Tránsito de Caín», *TC*: 99)

#### 4.4 Las Figuras de la Rebelión

##### 4.4.1 El combate de Jacob y el ángel.

El dinamismo imaginario del combate, en nexos con el diairetismo de signo inverso aludido, asume la forma de la rebelión, un elemento caro al romanticismo, registro estético de que, sin duda, es tributaria en sus raíces últimas la poética de Rojas Herazo. El personaje bíblico Jacob es la figura emblemática en que se encarna este esquema. Para ello se apela a un momento del relato del Génesis: el misterioso y breve episodio épico en que Jacob, presa de la angustia ante el temido reencuentro con su hermano Esaú, se aparta de los suyos en medio de la soledad de la noche y lucha hasta el amanecer con un enigmático mensajero de Dios o con Dios mismo, varón o ángel.

En el caso de Rojas Herazo este episodio se retoma específicamente en los dos poemas gemelos mencionados, pero se expande en el bloque de diez textos cobijados bajo el aparte «La noche de Jacob» (*AFA*: 205-209). Estos poemas constituyen un corpus de talante, básicamente, épico<sup>72</sup>, significativo para la comprensión del universo creativo de Rojas Herazo, son ellos : «La

---

<sup>72</sup> A propósito de la presencia del elemento épico en Rojas Herazo, en general, y particularmente en los que he denominado poemas gemelos, así como, en cierto modo, del conjunto «La noche de Jacob», resulta interesante traer a cuento las observaciones sobre la épica y el poema largo en la modernidad que trae en su introducción a *La Leyenda de los siglos* (Hugo, 1994) José Manuel Losada con referencia las posiciones de Poe, Baudelaire Y Claudel.

noche de Jacob», «Atónito suspenso», «Nocturno resplandor», «La sed bajo la espada», «Súplica de amor», «Salmo de la derrota», «Un hombre al lado del camino», «El suburbio del ídolo», «Apuntes en la libreta de Medusa» y «Contrapunto para glosar el martirio de san Lorenzo». En esta reformulación del asunto no hay propiamente una escenificación, tampoco se apela a rasgos del personaje (su carácter de suplantador, señalado en su nombre, o de embaucador-embaucado, o gemelo, por ejemplo) o a alusiones a su historia, ni a detalles del microrrelato. La clave solo está a cargo de la identificación del «héroe» en el título, y la identidad del contendor en el cuerpo de los dos poemas que se ocupan en sentido estricto del combate: el ángel.

Los textos desnudamente apropian la situación de la lucha, verbalizada por el yo lírico. Jacob es la humanidad, el hombre, de allí el sujeto plural «nosotros». La lucha del Jacob bíblico, que ha sido comparada con la de Jesús en el Monte de los Olivos, es ante todo oración-resistencia, finalmente victorioso por su entrega y vencimiento en Dios. La lucha del Jacob rojasheraziano asumirá por lo contrario el rompimiento, el vértigo del hombre en rebeldía, la lucidez de saberse solo. El estatuto del hombre se define entonces en función de un desorden, de la negación del orden armónico, dichoso y circuido de luz que encarna el ángel: «Somos intrusos de un orden que aniquilamos con nuestra llegada». El ámbito humano es el «de la palabra, de la distancia y de la noche», que es también el de la naturaleza y el de un «cosmos» vivido en perspectiva humana, nombrado como «orgía esencial», «frigor de la tierra»; ante el platónico

---

Mientras los dos primeros coinciden en declarar anacronismo el poema extenso y con ello el talante épico, Claudel daría «un giro copernicano a la cuestión. Para este autor, son los defensores del poema corto quienes se equivocan; a las breves producciones siempre les faltara –según Claudel– lo que es más elevado en el terreno del arte: la composición» (p.12). El talante épico de Rojas Herazo tomaría cuerpo en poemas de relativa extensión, solucionados compositivamente, en ocasiones en fragmentos; finalmente se decantará en términos de predominio de la escritura novelística sobre la escritura lírica una vez escritos sus cuatro primeros poemarios entre 1952 y 1961; no hay que olvidar que la mayor parte de la redacción de su quinto poemario, *Las úlceras de Adán* (1995) es de fecha mucho más anterior.

orden divino estallan y se retuercen llenas de furia la plétora e impureza de las formas. Ante el *orden* puro e impasibilidad de lo alto y eterno se yergue la victoriosa-derrota de *las normas*. La dualidad *orden/normas* pareciera regir una confrontación de dos planos del ser. Las *normas*<sup>73</sup>, asociadas al espacio del yo y a lo humano, se encuentra ya en su primer poema mencionado «Límite y resplandor»: «Con nocturno rostro me he alzado/a batallar en el esplendor de mis dormidas *normas*»; *normas* que ahora se yerguen entre los metales de la batalla. Aparece el término, igualmente, en «Atónito supenso»:

El árbol, regresando por la savia,  
 busca el lodo y el hueso  
 y acurruca su verde en la semilla.  
 El hombre se repliega en sus facciones,  
 toca su llaga viva,  
 e introduce su imagen en su sangre.  
 Todo colmillo monda su blancura,  
 toda forma dibuja su contorno,  
 todo espesor defiende su volumen.  
 Es el santo y la seña,  
 es el repliegue,  
 la *norma* concentrada,  
 («Atónito suspenso», *AFA*: 214)

Pareciera apuntar *norma* a la ley o energía secreta que mueve y constituye los seres, casi se podría definir como la sustancia de la forma, el «santo y seña» de las cosas, a partir del cual se nos abren y entregan su íntimo repliegue, su inesencial esencia.

---

<sup>73</sup> El término utilizado por Rojas resulta un tanto oscuro. No está fuera de posibilidad conjeturar que se quisiera apuntar a una oculta asociación, a partir de la proximidad fonética, entre *formas* y *normas*, aun cuando Rojas Herazo no sea dado a este tipo de juegos de palabras.

El talante del hablante es agresivo contra ese «delirio y el lujo de la luz» que es el ser angélico:

Tenerte –¡oh ángel!– despojar tu sonrisa,  
 nutrarnos de una dicha que fue nuestra,  
 que un agosto del tiempo robaste a nuestra sangre.  
 («La noche de Jacob», AFA: 207)

Sin embargo, el término *tenerte*, ambiguamente introduce el oxímoron de un deseo en el centro del rechazo. La furia se lacera a sí misma en la atracción de lo leve y destinado a perdurar.

¡Oh eternidad, oh lujo desdichado!  
 Tu esplendor es apenas la fatiga del ángel.  
 («La sed bajo la espada» AFA: 219)

El fulgor de las palabras *lujo* y *esplendor* se sobreponen a la negación convirtiéndola en una negación deseante.

La atadura angélica se declara en lo que se rechaza y sin embargo sigue siendo suyo, a lo que se aferra negándose:

Hiéreme doblemente, ángel:  
 en mí ahora  
 y en lo que fui en tu principio  
 en lo que no pudiste, ¡mío!,  
 sacudir de tus hombros.  
 («La sed bajo la espada», AFA: 218)

**Estoy aquí** (mi lumbré entre las cosas, el cielo, mi avidez, el suspiro).  
**Estoy aquí** (la escalinata daba al mar, doy a un jueves,  
 el tiempo deliraba entre húmedos ramajes).  
**Y estoy allá**, lo siento (el ángel iniciaba su vuelo

temblaba, evaporándose, en un lúbrico sueño de verdura y espuma).

[...]

[...] clamando, desdichado,

por la miel que olvidaron en mi gota de sangre.

(«La noche de Jacob», AFA: 212-213)

El *lúbrico sueño* en que el ángel se evapora, señala que otro tanto acontece con el ángel, contaminado por la pasión de las formas. La punzante metonimia de su espada se dobla con estupor, asombro y fascinación ante el delirante espectáculo de lo humano que proclama como trofeo su mortalidad, su corporalidad, su destrucción en el imperio de los apetitos, en la devastación de los elementos:

Y tú sobre los valles, entre lámparas

asustado de vernos,

de mirar nuestro polvo con su furia sellada.

Yo te he visto, ángel, en el nardo, en el zapato,

en la dentadura de mi tía.

Te vi una tarde entre los ojos de un caballo.

Pero siempre temblando, aterido, extranjero,

con tu camisa apócrifa

y tus alas negando la inocencia del mundo

(«La noche de Jacob», AFA: 210)

De particular interés es, en este sentido, esta imprevista representación del ángel que surge de entre los clamores y relámpagos del texto como visto en negativo, investido de fisiología y pulsiones, tutelado por el símbolo tenebroso del caballo, con atributos viriles, animales, glandulares, como contaminado, extrañamente en derrota por aquello otro que intentando en vano aniquilar su espada, introduce dentro de sí redibujándolo:

Llegas como **oscuro caballo entre sudados símbolos**  
**y una paloma difunde tu sexo más allá de las hojas**  
**y te extiende como un país de olor**  
sobre los rostros y los objetos que te aspiran callados.  
[...] **el ansia divina de tus glándulas**  
tus cascos triturando vastos girasoles para licuar el alba.  
**La luz parte de ti como un pájaro hambriento**  
**y aletea entre nosotros**  
nos desnuda en el día  
nos muestra batallando con la arena y la noche.  
Hemos visto entonces un bosque  
vuelto sobre sí mismo como un hombre dormido  
**y hemos sentido tu flotante respiración,**  
**tu deseo en los objetos que nombramos con amor,**  
el regocijo de tus bordes  
en un labio que aniquilamos sin alegría.  
¡Tu odio es superior a tu fuerza!  
Ciego, nos arrasas en holocausto  
que nombra deshaciéndolas, cada partícula de estupor,  
cada larva de sueño que se enciende en nosotros.  
(«La noche de Jacob», *AFA*: 211)

Se trata de un juego de seducción de los contrarios. El ciego odio del ángel en estas últimas imágenes del segmento se presenta como un resultado de su impotencia ante los implacables límites, contra las orillas en que se desintegra en espumas los embistes del deseo, las fronteras que clausuran los vórtices de atracción de lo imposible.

Otra relación une umbilicalmente al ángel y el hombre: la fuerza que une-separa lo leve y lo grávido. Una dialéctica de contrarios que, excluyéndose, mutuamente se determinan. La



imaginación del ángel solo puede ser posible desde el abajo, desde el sueño de la materia. De este modo, dirá el hablante:

Porque las normas en derrota  
son creadoras de tu soplo inaudible,  
porque divides  
porque en un fino sitio  
tu voz rema en un aire donde Dios nos olvida. [...]  
**¡Ay!, ¡nosotros respondemos por tu vuelo!**  
(«La noche de Jacob», *AFA*: 207)

La materia se imagina a sí misma como caída y en ese mismo acto imaginante funda la imaginación aérea del ángel.

La imaginación del ángel inerva todo el conjunto poemático. No solo en cuanto a la «contrafigura» del ángel, como ser celeste al que se niega, sino esencialmente en tanto dibujo del hombre como ángel caído («[...] en el temblor que lastima el muñón de mis alas»), ángel caído en la horizontalidad sin trascendencia, excluido de Dios (aunque hayan olvidado una gota de miel en su sangre). Por eso la voz lírica posee resonancias del Ángel caído, luciferinas. Imposible no evocar imágenes iniciales del *Paraíso perdido* de Milton, cuando Satán luego de despertar aturdido en su nueva situación, luego del fragor de la batalla que lo confina al infierno junto con sus legiones, transforma su derrota en victoria al exclamar el hablante de los poemas gemelos:

¡He aquí entonces, reunido,  
nuestro placer entre las cosas!  
He aquí nuestro movible clamor.  
Santiguemos la tierra  
bauticemos el piélago  
y el sitio en que hemos de demorar y separarnos.

Contemos avaramente nuestro botín,  
 nuestras henchidas glándulas,  
 nuestros brazos mojados.  
 Sacudamos hermosamente el sitio de nuestra cabeza  
 y gocemos el trofeo de nuestro sudor  
 en el instante en que el deseo, por fin rendido,  
 se alimenta en nosotros como el humo de un salmo.

(«La noche de Jacob», *AFA*: 209-210)

Y especialmente cuando en éxtasis de soberbia el hablante hace de la muerte su inapreciable tesoro:

Aquí termina el ángel y comienzan los huesos.  
 Somos el duro reino que te opone la muerte.

(«La sed bajo la espada», *AFA*: 219)

[...] y un pájaro cualquiera festejando en lo oscuro,  
 la dicha, la victoria final de sabernos mortales.

(«La noche de Jacob», *AFA*: 208)

Tengamos a la vista un fragmento del canto inicial de Milton (2005: 85). Se observará claramente una analogía en la actitud y la expresión:

¿Es esta la región, la tierra, el clima,  
 dijo el antes arcángel, el terreno  
 que debemos cambiar por nuestro cielo,  
 este triste negror por toda aquella  
 radiante claridad? ¡Muy bien, pues sea!  
 [...] ¡Adiós campo feliz en donde habita  
 el eterno placer! ¡Salud horrores;  
 salve mundo infernal! ¡Profundo averno  
 a tu nuevo señor presta acogida!

El tema de *la muerte de Dios* constituye el punto nodal de la situación de la palabra en el poeta moderno, nutriéndola de singulares tensiones y complejidades, cuando *los hijos de limo* experimentan la necesidad

[...] de decir un más allá de la realidad y de la vida, más allá en el que no creen y en el que, sin embargo (añoranza o pulsión secreta del yo) no pueden dejar de pensar, tendiendo con todo un nudo de pulsiones hacia él. Pero, ¿cómo pueden decirlo si las palabras que antes lo decían se sienten ahora como engaño, si tal vez solo es ausencia, la gran ausencia? (Del Prado, 1993: 16-17).

Una sugestiva imagen de Rojas Herazo nos pone en la estela de esa gran ausencia:

[...] entre mis venas han degollado un dios  
y han puesto en mis rodillas  
el filo de una temible claridad.  
Estoy solo.  
(«La noche de Jacob», *AFA*: 210)

Ausencia-presencia en que enraízan todas las oscilaciones y contradicciones de su palabra. Ese dios muerto interiorizado, cuyo fantasma fluye y aúlla en todos los ríos de la sangre, ese dios rechazado pero tercamente anudado a las pulsiones más secretas del yo es lo que explica la desgarradura, el *pathos* de la voz. Del conjunto poemático de la «La noche de Jacob», se destacan tres poemas que ofrecen, en gran medida, un significativo contrapunto, con los dos anteriores en que me he centrado; se trata de los poemas: «Salmo de la derrota», «El suburbio del ídolo» y «Apuntes en la libreta de Medusa». En ellos se pasa de un espacio-tiempo épico-mítico a un espacio-tiempo «actual», al espacio irónico-novelesco del hombre en el escenario de la

cotidianidad y, esencialmente, en el mundo de la urbe. En efecto, si en «La noche de Jacob» y «La sed bajo la espada», el personaje lírico en lucha con el ángel está delineando su espacio o «marcando territorio», en los últimos se está ya en el espacio y el ser conquistados, por los cuales fieramente se ha batallado. Pero este espacio conquistado no es un espacio de plenitud o dicha. De la imagen de doble punta «victoriosa derrota», que gravita en los primeros, se habita ahora de modo particular en el segundo elemento: la derrota. No a otra cosa apunta el manifiesto título «Salmo de la derrota». El personaje está habitado por la perplejidad. El recurso muy característico de Rojas Herazo, asumido del surrealismo, de la organización heteróclita de las imágenes hace más patente el desconcierto. Un mundo abigarrado y en que todas las cosas parecen penetradas de las otras en tanto todo habla del tejido de temporalidad, destrucción y sin sentido que las envuelve y entrecruza.

Caemos, sí, caemos  
 Hacia adentro caemos.  
 [...] Mirad entonces la derrota de nuestros elementos  
 [...] nuestro plumaje, aquello que aletea en nuestra sangre,  
 Sin vuelo ya, sin hombre, diluido entre las piedras.  
 («Salmo de la derrota», *AFA*: 225)

Más patente se hace ver este desconcierto en «Apuntes en la libreta de Medusa»:

Nadie ha hecho caso  
 Nadie hará nunca caso de nuestro gesto  
 Seguiremos aquí gastándonos [...]  
  
 No confío en este desorden monstruoso.  
 No quiero cantidad, ni peso ni fluir  
 Todo esto me irrita, me recuerda mi fisiología [...]

¡Oh, cómo es de impúdica toda presencia! [...]  
 Superar un estornudo es igual a un juicio final [...]  
 ¿Habéis oído el terrible estrépito de una masticación?  
 ¿Y qué tal dos nalgas triturando sus mejillas en un sofá?  
 Esto explica, ¡por fin! la infección de mi alma  
 («Apuntes en la libreta de Medusa», AFA: 236-237)

El personaje se encuentra atravesado por profunda inestabilidad, por tensiones irresueltas, por una suerte de no coincidencia consigo mismo; evocando a Jacob, luego del combate con el ángel, se diría que aparece aquejado por una especie de *cojera existencial*. Lo que ha arrancado al ángel no es su bendición sino su exilio y maldición y ese estigma se derrama sobre todos los seres, invirtiendo la profecía benéfica del elegido que recaía sobre el Jacob bíblico. El tema del abandono de Dios se torna entonces visceral:

Oh, Díos mío. Díos mío, te suplicamos,  
 como el trazo de un barrio donde tenemos el lecho y el pan  
 buscando tu dirección entre las hojas [...]  
 ¡Puedes acaso, acaso, cubrir esta lujosa desdicha,  
 este abandono succulento,  
 esta nevada oscuridad,  
 con el pendón de tus despojos?  
 ¿Basta que nos habite tu ausencia para que hayamos rebasado el  
 lindero?  
 (¡Hijo, hijo, me ha dicho tantas veces el retórico!  
 La faena está a punto de cuajar,  
 tu desfallecimiento tiene algo de arribo [...]  
 («Salmo de la derrota», AFA: 224-225)

La introducción de la figura del *retórico* entra aquí en clave irónica<sup>74</sup>. El retórico, hueramente, entra a dulcificar la herida con palabras que intentan distender, aplazar o conjurar de modo inane lo que para el yo lírico es una evidencia. El yo lírico «herido por su propio filo» ha apropiado esa profunda claridad de soledad inaplazable, se ornamenta con la flor de abandono que emerge del acto lúcido de saber, de conocer, fuente ambigua de erección y desfallecimiento.

Esa acción de conocer es expresada como lujo, ápice de la conciencia. Sin embargo, al mismo tiempo, en flagrante contradicción, no puede dejar de suplicar, dirigiéndose a la Gran ausencia:

Pero, ¿saciarás acaso nuestro furor  
con el mendrugo de tu dulzura?  
(«Salmo de la derrota», AFA: 226)

Otras formas sutiles de la ironía es el desplazamiento de la figura del ángel o de Dios por el ídolo, tal como emerge en dos ocasiones en «El suburbio del ídolo». En la primera ocasión este ídolo, falso Dios o parodia de la divinidad, aparece vaporoso, apenas espejea enviando visajes en medio de difusas acciones o símbolos («el rito ha sido consumado»/«gimiente toro»/«Tus rodillas han sido enjoyadas por el Jacinto»/«[...] la paloma que tiembla como un cuchillo de nieve sobre la frente del supremo arrendador de absoluciones») que impiden discernir su referente preciso, que se mueve entre alusiones cristianas o paganas, atravesadas, hilvanadas acaso por una

---

<sup>74</sup> Además de su significación textual, *el retórico* alude, según información que apunta en pie de página Beatriz Peña Dix (Rojas Herazo, 2004: 224-225), a Gustavo Ibarra Merlano, gran amigo de Rojas Herazo y poeta colombiano de alto valor. A diferencia de Rojas, en abierta polémica con la imagen de Dios –que, sin embargo, lo penetra en hondura– Ibarra Merlano es un fervoroso cristiano practicante que estuvo a punto de tomar hábitos religiosos. La relación entre los dos queda clara en una observación de Ibarra Merlano a propósito de Rojas Herazo: «A mí me gusta que él hable en contra de Dios para hablar yo a favor [...]», contenida en entrevista realizada por Álvaro Suescún (Suescún, 2009: 47). La alusión encierra, pues, un juego irónico en clave íntima entre amigos. Ibarra Merlano y Rojas Herazo hacen parte del Grupo de Cartagena, que guarda relación con el llamado Grupo de Barranquilla, ambos comentados en el capítulo de contexto.

proyección de la juventud deificada en su dichosa inconsciencia. Ante estos destellos de divinidad irrisoria que se refractan, la voz lírica entona, como en falsete, exclamaciones de adoración y súplica:

Nunca, nunca, te suplicamos embellecidos por la esclavitud,  
dejes de aromar con tu aliento  
la molicie del notario, del sacerdote y el gerente  
ni el augusto silbo de las fábricas [...]  
(«El suburbio del ídolo», *AFA*: 231)

En la segunda ocasión, en medio del trasfondo laberíntico de la ciudad se deja entrever fantasmático, como una suerte de adiposo minotauro:

Cuando apartamos el último velo el corazón temblaba en nuestros labios como una nuez con alas. Entonces lo vimos allí –gordo, inmemorial y rosado– con sus ojillos de toro semientornados sobre su cabeza sagrada. Un leve resuello derramaba pequeños granos de ámbar sobre su piel deleitosamente amasada por el ocio. Era blando, cálido, bochornosamente efuminado entre esa luz que emanaba de su presencia como un sudor de oro. («El suburbio del ídolo», *AFA*: 232-233)

Dentro de la ironía que vengo comentando están, por un lado, la desgarradura del sujeto entre el deseo de plenitud y, por el otro, la vivencia de su ser temporal «pleno» de corporalidad con su goce-suplicio y la ardua conciencia de su imposibilidad, que le niegan esa plenitud. Además, el lector enfrenta una bivocalidad, en términos de que el sujeto, deja colar la voz del discurso social, ideología en tanto falsa conciencia, hecha convención ante el ídolo, religiosidad espuria, loa encabalgada entre la impostura y el complacido autoengaño; es lo que se deja ver en líneas como las siguientes:

Estás aquí –¡oh eterno!– [...]
   
Hemos comprado tu hospedaje
   
con la vergüenza de una honda determinación [...]
   
Como un gimiente toro
   
te sentimos celando la geometría del estado,
   
mordisqueando suavemente la ley [...]
   
¡Oh señor, oh amo,
   
Oh costoso y hermosísimo lirio por siempre alimentado
   
en el estiércol de nuestra fastuosa e inmarchitable humillación!
   
(«El suburbio del ídolo», *AFA*: 231)

#### 4.4.2 El fragor de la culpa.

¿Pero cuál es en realidad el núcleo de esta rebeldía? La flecha apunta hacia lo que es el centro de gravedad del imaginario judeocristiano, su centro quemante e imantador: la figura de la culpa. Todo el cristianismo gira en torno a un litigio trascendental en torno a la aparición del mal en el mundo, violentando el plan divino, y la necesidad de reparar el daño infligido. Luego del primer episodio del drama, escenificado en un plano superior y cuyo protagonista es Luzbel, el mal contamina a la pareja primordial, por la cual todos los seres humanos vivirán bajo el signo del pecado y la culpa. Siguiendo a Ricoeur (1982) la situación y el sentimiento de culpa, con todo el entrelazamiento de estratificaciones jurídicas, éticas, existenciales, psicológicas y simbólicas, es la raíz dinamizante, el punto de partida de una teología y una antropología. Culpa y pecado son sinónimos, en gran modo. Dentro del engranaje complejo de la culpa, Ricoeur otorga valor especial a su registro más sutil, la culpabilidad:

Hablando en términos muy generales podemos decir que la culpabilidad designa el momento subjetivo de la culpa, mientras que el pecado denota su momento ontológico. El pecado



significa la situación real del hombre ante Dios [...] la culpabilidad consiste en tomar conciencia de esa situación real, y casi me atrevería a decir que es el *para sí* de esa especie (el hombre) *en sí*. (Ricoeur, 1982: 260)

El poema de cierre de *Desde la luz preguntan por nosotros* titulado, «Sentencia», dibuja la imagen del hombre como ser para la culpa; allí se concentra la figuración veterotestamentaria del hombre como existencia «pecaminosa», como si a través de los cristales arquetípicos de Adán y Caín, se potenciaran sobre el hombre los rayos suplicadores de la espada flamígera de Dios:

La baba te dará su miel oscura.  
 El carbón tiznaré tus hombros claros.  
 El agua amasaré tu sacrificio.  
 Sin apagar tu sed ni aplacar tu amargura.  
**Tendrás humores, pues tendrás un cuerpo.**  
 Pisarás firmemente con tu efímero **polvo**  
 Negarás tantas veces que serás afirmado  
 De lo mismo que niegas y lo mismo que huyes  
 [...]
 **Arderás**, lucharás, comerás de tus codos.  
 El luto ceñirá tu esplendor **ceniciento**  
 Tu eternidad y espacio te colman y saludan:  
**Expiarás para siempre el haberte encendido**  
 («Sentencia», *DLPN*: 201)

Tierra y fuego como *sustratum* material del hombre, como señalé en páginas anteriores. El hombre emerge —y es esta una especie de segunda creación— del fuego. Emerge como tal cuando se enciende: es esa conciencia encendida, lúcida, quemante, lo que lo hace enrrutarse hasta la orilla de su humanidad calcinada. La lucidez de su condición de orfandad se inicia míticamente cuando la espada de fuego del ángel le cierra la posibilidad de volver al Edén. Rojas

apropia esta orfandad escenificada y potenciada en la fuerza del mito, para dar al hombre, en el plano de la imaginación poética, la posibilidad de construirse a sí mismo, como fundamento de sí mismo a partir de las figuras de la rebeldía. En este encenderse está la fuerza germinal de la rebeldía que determina su lucha con el ángel. Se está frente a un valor doble del fuego<sup>75</sup>; por una parte el fuego de la autoconciencia que lo lleva a enfrentar el ángel y por otra el fuego castigador del ángel. De allí en adelante toda su existencia será arder. Consumirse doblemente en el fuego. El fuego en Rojas, con su múltiples valencias, es ante todo fuego existencial referido a la agonía de vivir, encendido por el hombre mismo en su autoconciencia y en su rebeldía.

El encenderse es el fuego lúcido de la rebelión y en ese fuego se construye el centro del litigio, aquello que niega el ángel:

[...] **y tus alas negando la inocencia del mundo**

(AFA., «La noche de Jacob», *AFA*: 210)

Proclamando, simultáneamente, su culpabilidad, su mancha e impureza.

#### 4.4.3 El evangelio de la inocencia.

*La inocencia del hombre* es esta la clave de la rebelión que apunta al centro neurálgico del discurso bíblico y lo hace estallar. Constituye la figura más obsesiva en la imaginación rojasheraziana. La encontramos en su segundo poemario, *Desde la luz preguntan por nosotros* (*DPLN*), dramáticamente declarada en la voz del personaje Nausícrates Ricardo:

No he cometido el primer pecado. Soy puro, miradme bien,

---

<sup>75</sup> Para aproximarse a todas las valencias del elemento fuego ver «El Caribe purgatorial: Héctor Rojas Herazo o la imaginación del fuego» (Bustos, 1999).

Estoy resplandeciente. Os juro que soy puro. Os lo voy a repetir  
 Con toda lentitud y seriedad: soy un hombre inocente  
 («Nausícrates habla de sí mismo», *DPLN*: 156)

Encontramos esta declaración profusamente diseminada en numerosos ensayos y entrevistas. De modo particularmente sugestiva en su texto «Mi pequeño credo» escrito a propósito del arte de la novela:

Es aquí donde el novelista (el hombre potenciado por su propia búsqueda) se topa con la inocencia. Descubre que toda existencia es inocente, incluso a pesar de ella misma.

El mal es inocente. El bien es inocente. [...] [el escritor] Descubre la inocencia convertida en ira, en ambición, en avaricia, en crimen en seducción, en anhelo, en orfandad, en horror. La descubre y tiene que comunicarla [...]

Toda novela, por ello mismo, desea más allá de su técnica [...] darnos una noticia de los estragos o los desvaríos o las exitosas peripecias de la inocencia. (Rojas, 1976: 253)

Las fronteras genéricas en Rojas Herazo son movedizas, todo fluye y se trasvasa de una práctica escrituraria a otra: de la novela a la poesía o en vía contraria. Ese hombre potenciado por su propia búsqueda que es el novelista es también o quizás, ante todo, el poeta, el creador, por extensión. Por consiguiente, he aquí la función irrevocable de la palabra poética: comunicar los avatares de la inocencia. He aquí el secularizado evangelio de Rojas Herazo con el contrapuntístico paisaje de fondo de la soteriología bíblica: todo hombre es inocente, por tanto no necesita ser redimido por trascendencia alguna.

La construcción de este «evangelio» o contraevangelio toma cuerpo mediante la actualización del arquetipo del Rebelde en la figura de Jacob, cuya imagen bíblica es totalmente reformulada por Rojas Herazo, como ya se vio, apropiando para ello resonancias de la estela

judeocristiana del arquetipo del Rebelde y Maldito de Dios, de modo particular encarnados en las figuras de Satán y Caín. Pero de manera especial apropia elementos titánicos, provenientes del titán filántropo, imagen además del hombre sufriente: Prometeo. Además de la irreductible actitud rebelde y la fervorosa toma de partido por el ser humano ante una divinidad hostil, no hay que pasar por alto el valor especial que en la poesía de Rojas Herazo tiene el semantismo de los elementos fuego y tierra, asociados a Prometeo como donador de fuego y como hijo de Gea<sup>76</sup>. Esto le da resonancias trágicas. Pero asimismo fuertes resonancias románticas, recordando con García Gual (2009) que el mito de Prometeo:

Es fundamentalmente, un mito romántico, o mejor dicho, un mito que los románticos han sentido con peculiar intensidad. Prometeo ha simbolizado —para Goethe, para Shelley, etc.— la rebeldía frente al orden y al poder despótico, la revolución del espíritu contra la norma coercitiva, la autoafirmación del hombre contra un dios tirano que tenía que morir (por ahí llega un venero prometeico hasta Nietzsche) [...].<sup>77</sup> (García Gual, 2009: 173)

---

<sup>76</sup> En tanto donador del fuego Prometeo es el fundador de la condición humana, dota de una posibilidad de ser a la raza humana en cuanto tal: el fuego funda al hombre; desde luego en Rojas Herazo el fuego apunta a una dimensión distinta, existencial: la autoconciencia de que vivir es vivir en agonía. En tanto Titán hijo de Gea se asocia a las fuerzas de la naturaleza. En el Jacob-titán que construye Rojas Herazo se puede observar un poderoso aliento ctónico en el pasaje, ya insertado en este ensayo (*supra*, pp. 27, 28) en que el hablante del poema «La sed bajo la espada» convoca en su lucha a las fuerzas profundas, larvarias de la naturaleza («Venid, oscuros, líquenes olvidados [...]'). Aun cuando, en términos generales, el elemento tierra en Rojas es más tributario de la tradición bíblica de la creación del hombre usando como materia el barro.

<sup>77</sup> No olvidar la ambivalencia connatural a los arquetipos y los mitos; así como Prometeo posee una aureola de rebeldía romántica también puede ser valorado en la perspectiva de la mera productividad y el progreso, tal como nos lo presenta Marcuse en *Eros y civilización*: como contraimagen de una realización plena del ser humano. Así, afirma Marcuse (1965: 172), como héroe cultural de occidente, Prometeo: «Simboliza la productividad, el incesante esfuerzo por dominar la vida; pero en su productividad [...] el progreso y la fatiga están inextricablemente mezclados. Prometeo es el héroe arquetípico del principio de actuación» Marcuse, H. (1965).

## 4.5 Una Soteriología Secularizada

### 4.5.1 Agustín Lara: Cristo también canta boleros.

Hasta este momento me he ocupado de los cuatro primeros poemarios de Rojas Herazo, publicados en el lapso de la década de 1950 (entre 1952 y 1961). Su quinto poemario *Las úlceras de Adán*, publicado en 1995<sup>78</sup>, introduce un giro novedoso en este «evangelio» de Rojas Herazo. Una aclaración necesaria: aunque publicado en 1995, un núcleo significativo de poemas de este libro ya figuran como parte del volumen antológico *Señales y garabatos del habitante*<sup>79</sup>, de 1976, dentro de los cuales se hallan algunos de los más pertinentes a nuestro propósito; son ellos: «Segunda resurrección de Agustín Lara», «Confianza en dios», «El amigo», «Un agujero», «El ruido que nos llama entre nosotros» y el más determinante, que da título y epígrafe al poemario: «Las úlceras de Adán», poema eje para la comprensión de este universo poético. En relación con los poemarios anteriores es de señalar dos rasgos singularizantes: el primero es el atenuamiento del tono épico-dramático, que será superado definitivamente en su publicación póstuma *Candiles en la niebla* (2006); el segundo, es el sometimiento de la imagen de Dios a un intenso proceso de desacralización hasta hacerla irrisoria, en continuidad con ciertos signos de parodización que ya hacía notar en algunos poemas anteriores. Lejos está el aplastante poderío bien por referencia directa, bien a través del resplandor hostigante del Ángel. El más virulento en este sentido es «Segunda resurrección de Agustín Lara», largo poema de críptica imaginería en que se combina versificación y prosa y vertebrado en torno a la profanación de ciertos pasajes bíblicos y la

<sup>78</sup> Entre *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y *Las úlceras de Adán* (1995), el autor estructura una saga novelesca con las obras: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967), y *Celia se pudre* (1998); es decir el género novelesco entra a tener mayor relieve en su producción, en cierto modo desplaza o subsume la producción poética.

<sup>79</sup> Hacían parte de un libro en preparación titulado *Infidencia terrestre*, que luego se subsumiría en *Las úlceras de Adán*.

sacrílega identificación de Cristo con el ícono de la cultura popular hispanoamericana, Agustín Lara<sup>80</sup>; fuertemente asociado al imaginario emocional y pasional del bolero, a sus escenarios de la vida nocturna. Dios, restos de una coreografía religiosa andan como fuera de lugar, perdidos entre contextos paródicos, sacados del sistema al que pertenecen y reinsertados en ámbitos donde no acaban de acomodarse como partes de una suerte de alucinante y bufo *brigolage*:

[...]

y bendito sea el fruto de tu vientre: Agustín.

Lo llevaban de Pilatos a Santabonita

y de Caifás a Cleofás – Toña-la-negra

[...]

Lo interrogaban y el maestro no respondía. O

continúa:

Lo has dicho tú (lo miraba, blanco de flaquez

con pómulos de octubre

sin respirar, sin nada entre los sesos, solamente

girando su llavero)

[...]

Porque mi reino no es de este mundo sino de

Este.

Y así diciendo entro en el cabaret y buscó a la adúltera

[...]

se sentó al piano y desde allí

bendijo a los chulos y a los cagatintas

a los proxenetas en sus tiestos de azufre

[...]

y a las matronas bebiendo el cáliz de su orgasmo

en sus aposentos y sus lechos vacíos

---

<sup>80</sup> El mejicano Agustín Lara (1898-1970), también conocido como «El flaco de oro», fue un verdadero mito popular que alcanzó su cúspide en los años cincuenta. No cultivó solo el bolero, nacido en Cuba y arraigado en toda Latinoamérica, pero sí es este el género musical que más cala con su leyenda «romántica», plagada de amores y alcoholes a la que prestó amplia resonancia la radio y el cine.

[...]

Y desde entonces el bolero llovió sobre el hombre  
cuarenta días y cuarenta noches sobre el pecho  
del hombre

[...]

Porque Agustín había llegado y obrado

Y pocos en verdad lo reconocieron

[...]

Y su canción brotó sobre las aguas

[...]

De manera que al fin la palabra fue dicha  
y la ignominia purificada

[...]

Y tu voz ese pan nuestro de cada día

[...]

**Necesitábamos eso, únicamente eso, para la  
salvación desesperada**

Y también de los nonatos que nos llamaron  
padre, padre mío

por qué me has abandonado

desde la pisoteada y exangüe vagina de los  
preservativos

y también de las úlceras que titilaron en nuestro  
perplejo amanecer

como estrellas venéreas

Necesitábamos eso, Agustín Lara,

Porque tú y nosotros hemos entrado en el goce

(lento como un bolero)

de un nuevo y esplendoroso sufrimiento

(«Segunda resurrección de Agustín Lara», *UA*: 285- 288)

Este poema bien podría titularse «Agustín Lara o la salvación por el bolero». Necesitábamos eso, repite el texto: la derrotada salvación, en ese pan nuestro de cada día de la voz, del Verbo, de Agustín Lara. El oxímoron es uno de los recursos más sustantivos de este lenguaje. Se habla de una salvación porque se entrevé consuelo, un «sentido», en este hacerse el hombre a sí mismo, tensionando al límite sus posibilidades, un ínfimo consuelo, un vicario «sentido», es verdad, pero generado por el hombre mismo. El carácter meramente vicario e inmanente de esta salvación se dibuja claramente en la serena ironía como el hablante mira su propia muerte en el poema final de *Candiles en la niebla*:

Te han inventado un número en el cielo  
mientras hilvanan una dorada biografía  
con tu alma retocada y unos brazos azules  
Descansas de tí mismo en tus nuevas mejillas  
mirándonos incrédulos desde tu edén vacío  
(«Obituario 6», CN: 81)

De la furibunda contienda con la trascendencia se pasa al masivo rebajamiento de la trascendencia, hay una nueva flexión de la rebeldía. La figura redentora ha sido sustituida por un ser humano padeciente e incompleto como el que más, pero es un ser que le ha puesto rítmica y «armonía» y «sentido» al sufrimiento. Con Agustín Lara se está ante «un poeta de la sensiblería», esa manifestación que iguala a los hombres, esa forma no desdeñable del ser humano; este poeta de la sensiblería le ha dado un «verbo» y una melodía a la heterogénea emocionalidad. Así evoca, en su muerte, Rojas Herazo a este «redentor» por la sensiblería:

Tenía duende el maestro. Un duende deshilachado y obsesivo.  
Y cuando ponía sus manos sobre el piano –unas manos flacas,



apenas con su rugoso tegumento, puros tendones y falanges  
 donde la muerte había lamido con anticipación y paciencia– lo  
 hacía como el dipsómano que acaricia una botella de licor. Se  
 tomaba su tiempo aquel hombre disecado en su propia sensiblería.  
 Después salían de su boca aquellas noches machacadas, aquellos  
 largos hilos de sangre que enhebraban labios adúlteros, espejos  
 cruzados por leyendas iracundas, avenidas donde la soledad  
 desplegaba sus pendones de luto. Y su voz nos hablaba también de  
 días secretos, de cartas que nunca pudieron ser escritas, de  
 palabras duras y hambrientas que jamás encontrarían ni unos  
 labios ni una oportunidad de revelarse. Entonces Agustín Lara  
 no era un oír. Era un padecer. (Rojas Herazo, 1976: 205-206)

Padece el que escucha, padece el que interpreta el alma del que escucha; para convertirse en intérprete del alma colectiva de toda una generación latinoamericana, Agustín Lara ha tenido que padecer por todos, es esta condición la que permite convertirlo en el texto en un Cristo profano. Y ciertamente su reino era de este mundo: el reino del cabaret, el reino del bolero con su cursilería y sus remordimientos, sus amores imposibles o de jurada eternidad y sus claros de luna. Lo que «bendice» Agustín es un mundo caído, el triste esplendor de una condición irredenta que no quiere ser redimida, al menos no desde una trascendencia. Cristo muere para revelarnos otra vida; Agustín revela esta vida, la orfandad esencial; vida que siempre es revelada ambiguamente como aceptación y nostalgia, como goce y sufrimiento, y, finalmente, redimida como forma, como totalidad artística, en este caso como forma artística popular: el bolero.

Los otros poemas mencionados giran alrededor de estas ideas o profundizan en ellas. En general, la imagen precaria de Dios puede ser resumida en la observación de J.M. Roca (2006: 2-3): «Como si Dios se viera en la necesidad de mendigar con una palangana para que le depositen

en ella algunos rezos». En efecto, en «Confianza en Dios» el centro está vacío. Dios harapiento, huérfano, como un fantasma ridículo. El título es más bien paródico, pues antes que confianza en Dios, parece apuntar a una «confianza con Dios», a un trato horizontal entre el hablante lírico y Dios. Es un Dios que necesita al hombre, que parece estar en relación de dependencia con el hombre:

[...]

Y después le pregunto si está bien,  
 si ha gozado en el juego  
 si le han dado su poquito de incienso,  
 o si ya no le duelen los huesos con el frío de la noche  
 Así lo trato y él me responde igual.  
 De esa manera que tiene de mirarme en los espejos  
 socarrón  
 tan queriendo y haciendo que no quiere,  
 que no sabe  
 que pase lo que pase seguirá frente a mí  
 comiéndose las uñas  
 O poniendo aquel guiño entre sus ojos,  
 que conozco tan bien que ya me cansa,  
 por ver si yo le guiño alguno de mis ojos  
 («Confianza en Dios», UA: 279)

«El amigo» se estructura como un desdoblamiento del hablante lírico frente a un amigo que deposita en él su mirada penetrante y que cabe ser interpretado como su otro yo<sup>81</sup>, como

---

<sup>81</sup> Esta interpretación coincide a nivel extratextual con la información que Beatriz Peña Dix trae en nota de pie de página al poema: «Este poema fue inspirado por la gran amistad de Héctor Rojas Herazo con Gustavo Ibarra Merlano, su tertulio incansable sobre temas actuales» (Rojas Herazo, 2004: 295); la coincidencia se hace más evidente si se relaciona con otra observación, que aparece en la misma nota, sobre la noción de la amistad en Héctor Rojas Herazo: «Un amigo, el verdadero, es la otra parte de nosotros». Gustavo Ibarra Merlano, en tanto fervoroso creyente cristiano es exactamente el amigo verdadero, el complemento o contraparte del escéptico Héctor Rojas Herazo. Es perfectamente coherente que, dentro de su perspectiva desacralizadora, ubique esta

viéndose en el juego inversivo de los espejos, la otra parte de sí, detrás de la cual aún persiste como una sombra que se niega a abandonarlo, fruto de una ambigua nostalgia, las migajas, los restos, los harapos de Dios y el paraíso:

A espaldas de él estaba el paraíso  
con todos sus demonios y pucheros  
y papá Dios haciendo sus globitos.  
(«El amigo», UA: 295)

«Un agujero» (UA: 346) es un poema de sorprendente laconismo y profundo sentido irónico que se resuelve sobre la tensión entre el hablante lírico que lanza a un tendero, dentro de un marco de prosaica cotidianidad, la enigmática e inesperada pregunta:

«¿Usted es dios, Señor?»

No menos desconcertante es la respuesta del tendero que niega ser Dios, pero asegura con absoluta convicción al indagador que lo conoce y le da «su tamaño, su peso, sus medidas».

Detrás de la visión ingenua del misterio de Dios en boca del tendero (o de la primaria pureza de su mirada) y la profunda ironía del texto, no se puede dejar de ver algo no dicho que gravita y presta resonancias al poema: la también profunda nostalgia que habita detrás de la irónica pregunta.

«Las úlceras de Adán» es el poema que, justamente, más interés ha suscitado de este conjunto porque si bien no es un punto fijo (nada en la poética de Rojas Herazo parece ser punto

---

imagen burlesca del paraíso detrás del amigo, que es su otra parte, la que paradójicamente se resiste a abandonar del todo la idea de la trascendencia. Entañaría, pues, en cierto modo, una burla de sí mismo. En esa misma dirección va la interpretación que del poema hace Amílkar Caballero de la Hoz (2000:1). En sentido distinto apunta Julio Quintero (2006) cuando quiere ver en el amigo la figura de Adán.

fijo: todo es susceptible de retornar, de reaparecer; todos los reclamos de la imaginación, en vértigo, pueden operar casi simultáneamente) o definitivo, sí es un eje de pulsaciones u ondas de significación que una vez puesto en escena no puede dejársele de tener en cuenta, en esa medida es un poema que irradia, un poema capital porque impone una novedosa reformulación del tema de la rebeldía y la inocencia. Este es el texto completo:

La bárbara inocencia,  
 los ojos indecisos y las manos,  
 el horror de vagar sin un delito.  
 Y él se golpeaba el pecho, se decía  
 yo suspiro otra cosa, yo quisiera,  
 mientras Dios en el viento respiraba.  
 Lo inventó una mañana  
 (en eso consistió el privilegio)  
 y olfateo su terror, sus crímenes su sueño.  
**Entonces conoció la alegría de no ser inocente.**  
 Y se apiadó de dios  
 y lo hospedó en sus úlceras sin cielo  
 («Las úlceras de Adán», UA: 342)

Las seis líneas iniciales dibujan la situación del hombre con Dios tal como se perfila desde las figuras arquetípicas de Adán y Caín fundidas, imágenes del exilio y el castigo, de la inocencia culpabilizada; la distancia, indiferencia o cercanía poderosa de Dios. En las siguientes líneas el poema da un giro inesperado. Súbitamente Dios pierde entidad trascendental y pasa a ser una fantasmagoría creada por el hombre. Toda la rebeldía prometeica desplegada por el Jacob rojasheraziano se desvanece en su objeto. Jacob no ha combatido con Dios sino con una monstruosa proyección de sí mismo, entonces fluye la piedad para con su criatura, con el monstruo que han creado sus terrores y deseos más radicales: Dios. Esto pareciera una especie de

*Deux ex maquina*, que pone final a un conflicto. Deja de parecerlo si se le mira en el contexto del resto de textos del poemario sobre los que me he detenido: esa divinidad menesterosa que toma cuerpo en esos poemas está reclamando redención. Por otra parte, hay una reflexión del autor que arroja luz singular sobre el asunto:

El gran tema de la poesía es el retorno al paraíso. O sea el retorno a donde, más allá de cualquier contumacia nostálgica nunca hemos estado. He aquí un misterio que, de hecho, es el misterio de nuestra propia condición. Esto podría explicarnos la textura mitológica de nuestra vida. (Rojas Herazo, 1993:7)

El paraíso es, pues, una invención mítica. Dios mismo es una invención mítica. El mito funda al hombre. Hay aquí una profunda autoconciencia del papel de la imaginación en nuestras vidas. El hombre vive inmerso en el mito, en los arquetipos; son sus motores existenciales. En este poema (y en toda la obra poética de Rojas Herazo) toma cuerpo la muerte de Dios, muere el mito del Dios creador, fundamento del sentido, para vivir el mito del hombre que se crea a sí mismo y se da fundamento y sentido a sí mismo, la gran búsqueda mítica de la modernidad.

En este marco de ideas, y siguiendo los esquemas y vocabulario del cristianismo a los cuales está imantado la obra de Rojas Herazo, la salvación o redención del hombre no puede provenir sino del hombre mismo: una soteriología secularizada. Esto ya se anticipaba en el poema «Segunda resurrección de Agustín Lara» donde operaba la identificación paródica de este y de Cristo. En este otro poema, las úlceras son emblemáticamente las de Cristo, el segundo Adán. Al hospedar a Dios en sus «úlceras sin cielo» el hombre es identificado con Cristo, se apiada de su monstruosa criatura, la redime, abriendo paso a su propia redención.

Este hombre es esencialmente el poeta, «el hombre potenciado por su propia búsqueda», el creador.

Reducido Dios a una criatura del hombre se esfuma todo su decorado: deja de existir el pecado y por tanto las nociones de inocencia y culpa a él asociados. La rebelde declaración de inocencia solo tiene sentido cuando la trascendencia imputa la culpa. La alegría de no ser inocente es también, pues, la alegría de no ser culpable.

#### **4.5.2 La culpa retornada**

Sin embargo, estas nociones no abandonan el universo rojasheraziano como se pudiera, en principio, suponer. En el poema «El ruido que nos llama entre nosotros», que también se encuentra incluido en *Las úlceras de Adán*, el tema de la culpa gravita con insistencia protagónica. Pero, al observarlo se percibe que su naturaleza no es la misma. No se está ante lo que llamaría una dimensión dogmática o teológica sino ante una dimensión puramente existencial. Ya no se trata de estar en una situación heredada de pecado y culpa ante Dios y por tanto en condición de ser que necesita ser redimido por Dios, sino que remite a una condición de base en que se encuentra el hombre, ante la que se encuentra como punto de partida, de hecho, sin haberlo decidido:

Este es el mundo, amigo,  
el mundo cierto,  
el mundo de la piedra y el hocico,  
de la baba y el polen ,  
[...]  
Aquí nos llaman,

aquí nos ponen nombre,  
 nos ponen un pezón en las encías  
 [...]

Aquí nos dicen: «anda»,  
 nos aceitan los nervios,  
 los dos ojos del pie, la cabellera,  
 y el jabón de lustrar células vivas. [...]

(«El hombre se recuenta como un cuento», *DLPN*: 114-115)

Aquí se dibuja la imagen del dato inicial de su existencia, al margen de la existencia o no de una trascendencia: imagen de incompletud y orfandad, de falta de libertad, déficit constitutivo, falta de Ser que lo abre a la ignominia, al mal. Diciéndolo con palabras de Octavio Paz (1956) en las que resuena Heidegger:

Desde el nacer nuestro vivir es un permanente estar en lo extraño e inhospitalario. Un radical malestar. Estamos mal porque nos proyectamos en la nada, en el no ser. Nuestra falta o deuda es original: no procede de un hecho posterior a nuestro nacimiento y constituye nuestra manera propia de ser: la falta es nuestra condición original porque originariamente somos carencia de ser. (p.149)

Se diría que remite a otra suerte de «pecado original» (con nuevas radiaciones de culpa o inocencia) puramente antropológico, inmanente, secular. En esta segunda dimensión, contradictoriamente, el peso recae en el aspecto de la culpabilidad del hombre. Un fragmento del poema mencionado resulta ilustrativo:

[...]

La culpa come y bebe de nuestra mano.  
 Cada día le ofrendamos la sal y el agua de  
 nuestra sangre

Cada día la sentamos a nuestra mesa  
y le damos el fuego para que encienda nuestra  
mirada

Cada uno de nosotros es la culpa creciendo,  
escupiendo,  
esperando.

[...]

Y sigue entre nosotros el lirio de la culpa,  
su lirio en la ignominia de nosotros.

(«El ruido que nos llama entre nosotros», *UA*: 298, 299)

La culpa manando del hombre mismo. No hay ángel o categoría de pecado desde el que se impute.

Las dos dimensiones o planos de que hablo no constituyen dimensiones sucesivas, sino que pueden operar de modo simultáneo en el trayecto de su poesía. Acaso la clave del desbordante, impetuoso y contradictorio universo de la poesía de Rojas Herazo radique en la tensión entre estos dos planos o dimensiones, donde detrás de la rebelde declaración de inocencia que niega el discurso bíblico, subyace la sombra, la sufriente conciencia de una culpabilidad que brota no del pecado sino de una «falla antropológica» constitutiva, radical.

Y sin embargo, el hombre sigue siendo inocente.

Nos lo recuerda el maligno protagonista de su novela *En noviembre llega el Arzobispo*, Leocadio Mendieta, diciendo, ya al borde de la muerte, a su mujer, Etelvina, a la que ha violentado durante toda su vida: «Todo hombre, me oyes, es inocente [...] ¿Sabes por qué... porque ningún hombre es responsable de lo que ocurre [...]» (Rojas Herazo, 1984: 232).



Se trata, decía, de una «falla antropológica» que desborda las posibilidades humanas. Y el hombre ahora está solo. Ha renunciado al contrapeso trascendental que le brindaba la *gracia*. Se está así ante la figura del inocente que es a la vez culpable, una figura que nos acerca al trasfondo de la tragedia griega, evocando la teología trágica de la cual nos habla Ricoeur (1982): un Dios hostil «que tienta, obceca y extravía» y la consiguiente consideración de que: «En este caso no hay forma de distinguir entre la culpa y la existencia misma del héroe trágico: es un ser culpable sin haber cometido culpa» (p.326).<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Edipo tratando de evitar el cumplimiento del infausto oráculo es un caso paradigmático de esta teología trágica de Ricoeur.

## CAPÍTULO 5

### **JORGE GAITÁN DURÁN: TRASCENDENCIA, PROMETEÍSMO Y FULGOR ERÓTICO DE LO SAGRADO**



Jorge Gaitán Durán (Pamplona, Colombia, 1924; Pointe-a- Pitre, Isla de Guadalupe, 1962)

Fundador y eje, en todo momento, de la revista *Mito* (1955-1962), publicación capitalina en que confluyen, de una u otra manera, diversos proyectos de modernidad cultural y literaria en Colombia, asociados a diferentes generaciones e irradiados desde distinta regiones de un país tradicionalmente centralista. Cosmopolitismo y visión crítica de la cultura nacional son aspectos nucleares de esta revista, que ocupa un lugar dentro de la historia cultural de Latinoamérica.

Viajero ávido, supo entablar un fecundo diálogo con otras culturas, rastreable en su *Diario* (1950-1960).

Intelectual complejo, supo mirar con lucidez y sentido del compromiso la ardua realidad político-social de Colombia y la laberíntica intimidad de lo humano, en ensayos como «La revolución invisible» (1959) y «Sade: el libertino y la revolución» (1960).

Poeta, dejó en sus dos últimos poemarios, *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961), algunos de los momentos más espléndidos de la poesía colombiana.

*El amor y la literatura coinciden en la búsqueda –casi siempre desesperada– de comunicación. Rechazamos la esencial soledad de nuestro ser y nos precipitamos caudalosamente hacia los otros humanos por medio de la creación o del deseo. Los cuerpos ayuntados son himno, poema, palabra. El poema es acto erótico.*

Jorge Gaitán Durán

Anotación del 27 de abril de 1959 del *Diario*

RESUMEN: En este capítulo se hace un recorrido a través de los distintos poemarios de Gaitán Durán mostrando las formas que asume la relación del yo lírico con la Trascendencia. Los distintos matices de esta relación van desde la búsqueda y nostalgia de lo divino hasta la asunción de la inmanencia con rasgos prometeístas. Este prometeísmo adopta rasgos *sui generis* en su diálogo con las apuestas inmanentistas extremas de Sade y Bataille, particularmente en una de sus obras de madurez: *Amantes*. En este poemario hace presencia un intenso erotismo en tratos con *lo sagrado* en que, el intelectual de raíz ilustrada que es Gaitán Durán, asume de modo complejo la exploración de «la pavorosa intimidad humana» (utilizo una expresión cara al autor, que aparece con significativa frecuencia en sus textos).

## 5.1 Introducción: Rebelión Metafísica y Eros

«El hombre es un animal que no sabe morir»<sup>83</sup> sentencia problemáticamente Gaitán Durán. La trascendencia, el deseo de trascendencia se delata en estas palabras, que asimismo instauran la aguda conciencia de la mortalidad: esta tensión subyacente —en sus metamorfosis— contiene el programa lírico en que se desplegará la obra poética de este autor. Será una aventura

---

<sup>83</sup> «El hombre es el único animal de la Creación/que no sabe morir», versos que figuran en el poema de Gaitán Durán *El Libertino* (Gómez Valderrama, 1975: 131)

breve, de pocos libros, de pocos e intensos años. En rigor son dos los libros llamados a perdurar: el llameante de soles y abierto a la «pavorosa intimidad humana»<sup>84</sup> *Amantes* (1958) y el no menos pulsional y sugestivo *Si mañana despierto* (1961). Pero para llegar a ellos, el poeta ha tenido que pagar su cuota de logros y tanteos en la búsqueda del lenguaje que le dará un valor fundamental en la irrupción y asentamiento de la modernidad literaria colombiana. En el despliegue de este programa se irá configurando, y metamorfoseando, el arquetipo de la rebeldía metafísica, tal como la perfila Albert Camus (2003):

El hombre rebelde es el hombre situado antes o después de lo sagrado<sup>85</sup>, y dedicado a reivindicar un orden humano en el cual todas las respuestas sean humanas (p.8) [...]

La rebelión metafísica [dirigida, fundamentalmente, contra el Dios veterotestamentario] propiamente dicha no aparece de una manera coherente en la historia de las ideas hasta fines del siglo XVIII [...] y no es exagerado pensar que han modelado la historia de nuestro tiempo [...] Sus modelos son, sin embargo, más lejanos [Prometeo, Caín, Satán] (p.34)

En Gaitán Durán esta rebeldía metafísica consistirá, en su médula, en un tenso entramado discursivo de la tradición humanista ilustrada (particularmente a partir del existencialismo de

<sup>84</sup> Se trata de una expresión recurrente en el *Diario* de Gaitán Durán que da cuenta de sus preocupaciones esenciales, su atracción por la indagación a través de su poesía y sus ensayos (que se iluminan mutuamente) del trasfondo humano: la animalidad, la violencia, la sexualidad, la muerte. Este *Diario* comprende dos etapas en que se vierten dos períodos de viajes por Europa, China y Rusia: de 1950 a 1953 y de 1959 a 1960. Fragmentos de éste fueron publicados en diversos números de la revista que él fundó: *Mito* (1955-1962). Una amplia selección, de la última etapa aparece incluida en su último poemario *Si mañana despierto* (1961).

<sup>85</sup> Lo *sagrado* es utilizado aquí por Camus en un sentido más próximo a *lo santo*, tal como lo conceptúa Rudolf Otto (1980). Su noción de rebeldía metafísica la inscribe, centralmente, dentro de los linderos de la historia de occidente, teniendo como punto de referencia el cristianismo, religión de *lo santo* no de *lo sagrado*, en rigor, aunque conserve su trasfondo, como explica Otto. En mi caso utilizaré el término, básicamente, en el sentido más abarcante y complejo con que aparece en el mismo Otto como *lo numinoso*, en relación con el cual *lo santo* es una reducción, a la medida de lo humano, del *mysterium tremendum* de la *absoluta heterogeneidad*, fascinante y a la vez terrorífica.

Sartre<sup>86</sup> y Camus<sup>87</sup>) y la tradición irracionalista<sup>88</sup> de *lo sagrado* en la línea de Bataille (y Sade) con su nítida filiación nietzscheana, que adopta su manifestación más alta en el erotismo. Ello en

---

<sup>86</sup> Jean Paul Sartre (1905 – 1980) figura que, en gran modo, dominó la escena cultural del occidente de postguerra hasta los años setentas; se enlaza con la tradición del humanismo ilustrado cuando se define contrastivamente con esta tradición: «En el siglo XVIII, en el ateísmo de los filósofos, la noción de Dios es suprimida, pero no pasa lo mismo con la idea de que la esencia precede a la existencia. Esta idea la encontramos un poco en todas partes: la encontramos en Diderot, en Voltaire y aun en Kant [...] El existencialismo ateo que yo represento es más coherente. Declara que si Dios no existe, hay por lo menos un ser en que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por algún concepto, y que este ser es el hombre o, como dice Heidegger, la realidad humana» (1992: 16). Es de aclarar que en la mayoría de los ilustrados la noción de Dios no es suprimida, solo disminuida su presencia efectiva en el mundo, por tanto estaríamos no ante un ateísmo, en rigor, sino ante una posición deísta. En oposición al humanismo clásico y asentándose en las nociones de libertad, elección y compromiso, Sartre conceptúa un existencialismo humanista (que devendrá en marxismo humanista) en los siguientes términos: «Pero hay otro sentido del humanismo que significa en el fondo esto: el hombre está continuamente fuera de sí mismo; es proyectándose y perdiéndose fuera de sí mismo como hace existir al hombre; siendo el hombre este rebasamiento mismo, y no captando los objetos sino en relación a ese rebasamiento [...] no hay otro universo que este universo humano [...] Humanismo porque recordamos al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente en cuanto humano» (1992: 59-60). Se trata pues de un humanismo que de la angustia y la desesperación extrae un optimismo; un humanismo sin trascendencia sobrenatural alguna, donde el hombre se construye a sí mismo en la acción. La «situación concreta» (expresión cara a Sartre) del momento lo llevará a una praxis que lo distanciará de su compañero de ruta, Albert Camus, en una célebre confrontación; véase *Polémica sobre la rebelión y la historia*, Jean Paul Sartre y Albert Camus (2004).

<sup>87</sup> En el campo del existencialismo francés ateo, Camus marca diferencias respecto de la línea sartreana; conocida es la polémica Sartre/Camus (2004). En su concepción de que el hombre se construye en la elección, Sartre, elige un compromiso con la historia dentro de un humanismo marxista. Camus elige una especie de rebelión permanente que implica contradicciones con la revolución; su crítica, en esa medida no es solo contra el fascismo sino contra el socialismo «cesáreo» en que ha acabado el proyecto revolucionario marxista. Para él la revolución se traiciona en la medida en que olvida o traiciona sus orígenes en la rebelión; de esta manera define la condición rebelde como la de «quienes no hallan descanso ni en Dios ni en la historia» (2003: 356): la rebelión se rebela contra el absoluto divino y el absoluto de la historia, su territorio es el de un tenso desgarramiento en que se sigue apostando por el hombre; la tensión y la desgarradura describen su posición; refiriéndose a la condición de los espíritus rebeldes señala: «finalmente hacen que avance la historia quienes saben rebelarse también contra ella en el momento deseado. Esto supone una tensión interminable y la serenidad crispada [...]. Pero la verdadera vida está presente en el centro de este desgarramiento mismo, el espíritu se cierne sobre volcanes de luz, la locura de la equidad, la intransigencia extenuante de la medida [...]» (2003: 355). Gaitán Durán se mueve en la órbita de estos dos pensadores, más cerca, desde mi punto de vista, de Camus, que de Sartre; aún cuando en su actividad política militó al lado del movimiento reformista MRL (Movimiento Revolucionario Liberal) —liderado entre 1959 y 1967 por quien posteriormente será presidente de Colombia Alfonso López Michelsen (1974-1978)— desde ciertas reservas y aún cierto «escepticismo optimista» (véase Gaitán Durán, 1959). Por otra parte, es de puntualizar, que esta «ética de la medida» de Camus entra en relación antinómica con la «ética de la desmesura» o del «exceso», de un contemporáneo suyo: Georges Bataille, también él una fuerte influencia en Gaitán Durán; sin embargo, poseen una relación de afinidad, en tanto ambas reconocen como núcleo una tensión necesariamente irresuelta —e irresoluble—, una desgarradura irrestañable, en tanto ingresan a una «paradójica» del sí y el no —simultáneos—; aunque Bataille refiere a un universo *sagrado* que es, finalmente un «inmanentismo otro», mientras Camus refiere a un inmanentismo humano, inscribible en la tradición ilustrada «prometeica»: «Desde hace veinte siglos no ha

medio de resonancias de un cristianismo, lo más de él, pasado por el tamiz romántico, que se irá atenuando en el curso de la evolución creadora hasta deshacerse en una suerte de fantasmagoría.

Se hace necesario entonces tener en nuestro horizonte explicativo la categoría de *lo sagrado*.

Tal como señala Sergio Espinosa Proa (1999: 9) es a Rudolf Otto a quien «corresponde sin lugar a dudas el mérito de haber situado la categoría de *lo sagrado* en el centro de la reflexión moderna sobre la religión», en tanto lo *numinoso* o *sagrado* constituye el ámbito de posibilidad de toda religión. Partiré por lo tanto de la noción de *lo sagrado* de Otto (1980), que seguidamente se relacionará con *lo sagrado* en Bataille. Sabido es como Otto en su obra *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*<sup>89</sup> define lo *numinoso* o *sagrado* como *mysterium tremendum, energicum et fascinans* (Otto, 1980: 21-73), noción doblemente ambigua que remite tanto al

---

disminuido en el mundo la suma total del mal. Ninguna parusía no divina ni revolucionaria se ha cumplido. Todo sufrimiento implica una injusticia, hasta el más meritorio en opinión de los hombres. Sigue gritando el largo silencio de Prometeo ante las fuerzas que lo abruman. Pero Prometeo ha visto entre tanto a los hombres volverse también contra él y escarnecerle. Cogido entre el mal humano y el destino, el terror y la arbitrariedad, solo le queda su fuerza de rebelión para salvar de la muerte a lo que puede serlo todavía, sin ceder al orgullo del blasfemo» (Camus, 2003: 356).

<sup>88</sup>Un texto como «La conjuración sagrada» (Bataille, 1974a: 120-124), aparecido en el primer número de la revista *Acéphale* (cinco números en total, de 1936 a 1939; Roger Caillois y Pierre Klossowski, entre otros, figuran en sus páginas), fundada por Bataille (1897-1962) da muestra de ese irracionalismo en una forma desconcertante, virulenta; baste extraer segmentos como estos: «Ya es hora de abandonar el mundo de los civilizados y su luz. Es demasiado tarde para empeñarse en ser razonable e instruido [...]» (Bataille, 1974a: 121); «El hombre ha escapado de su cabeza como el condenado a la prisión» (1974a: 123). El título de la revista y el dibujo de un hombre decapitado, de André Masson, que acompaña el texto, resultan suficientemente ilustrativos. Sin embargo, el irracionalismo de Bataille puede verse como un irracionalismo *sui generis* que emerge de una razón tensionada más allá de sus límites, un pensar que en su lúcida exigencia lo lleva a no detenerse ante el reto de lo desconocido que se resiste a la razón; pensamiento móvil que se niega a asegurarse en un sistema a la manera de Hegel, a paralizarse en un punto fijo; un *pensar otro* que en su no reposo se desdobra en una mística del revés, en un explorar sobrehumano en un no saber no trascendental –Inmanencia animal, del animal que está en el mundo como *el agua dentro del agua* (Bataille, 1975: 22)–, por una parte, y en una *conciencia clara* (Bataille, 1987b: 97-99), por otra, que configuran una compleja unidad paradójica; se trata, finalmente de un pensar del «tercio incluso», un pensar paradójico. De modo que el término «irracionalismo» a él referido habrá que leerlo siempre así: entre comillas.

<sup>89</sup>Publicada originalmente en el año 1917. Sigo la edición de 1991 de Alianza Editorial Madrid, en traducción de Fernando Vela.

sentimiento que se despierta en el sujeto que experimenta *lo sagrado* como a aquello hacia lo que señala: lo *absolutamente heterogéneo*, lo *absolutamente otro*, inhumano o sobrehumano que constituiría el *sustratum* o núcleo de toda religiosidad. Por otro lado, remite a una ambigüedad estructural inscrita en esa definición en que concurren dos elementos contradictorios: *tremendum* (que empavorece o espanta) y *fascinans* (que atrae). De este modo dice Otto:

El contenido cualitativo de lo numinoso<sup>90</sup> [o sagrado] —que se presenta bajo la forma de misterio— está constituido de una parte por ese elemento antes descrito, que hemos llamado *tremendum*, que detiene y distancia con su *majestad*. Pero de otra parte, es claramente algo que al mismo tiempo atrae, capta, embarga, fascina. Ambos elementos atrayente y retrayente vienen a formar entre sí una extraña armonía de contraste. (Otto, 1980: 49)

Hay que enfatizar que la razón de ser de esta divalencia contradictoria es la *absoluta heterogeneidad* a que remite *lo sagrado*. El espectro dentro del que se mueve *lo sagrado* va de lo demoníaco a lo beatífico, conservando en ambos casos, simultáneamente, lo atrayente y lo retrayente, en igual o diverso grado; lo que se podría llamar su más primaria aparición estaría en lo *inquietante* o *siniestro*. El aspecto *energicum* no es menos importante que los otros dos componentes, es *lo sagrado* como energía: «Esta energía del numen se percibe con gran intensidad en la *orgé* o cólera, y evoca expresiones simbólicas, tales como vida, pasión [...] fuerza, movimiento, agitación [...]» (Otto, 1980: 34). Junto a este concepto de *lo numinoso* o *sagrado*, Otto desarrolla el de *lo santo*, que es la moralización y racionalización de parte de ese

---

<sup>90</sup>El término *numinoso* fue acuñado como neologismo por R. Otto para nombrar el *mysterium tremendum et fascinans*: «A este fin forjo [...] un neologismo: lo *numinoso* (pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*) y hablo de una categoría peculiar, lo *numinoso*, explicativa y valorativa y de una disposición o temple *numinoso* del ánimo, que sobreviene siempre que aquella se aplica» (1980: 15). Sin embargo el término *sagrado* ha acabado desplazándolo para nombrar la categoría de *mysterium tremendum et fascinans*. En esta investigación me plegaré al uso más generalizado: *sagrado*, en lugar de *numinoso*.

fondo *sagrado* que sigue actuante al interior de *lo santo* dándole su espesor y sentido último. El Dios de los filósofos y la teología, el Dios de la dogmática y la religión racional, son «encarnaciones» de *lo santo*, una especie de apaciguamiento de la irracionalidad y la violencia que tanto lo demoníaco o siniestro como *lo santo* o lo místico conllevan. Siguiendo la glosa que de Otto hace Sergio Espinosa Proa (1999), *lo santo* es un entibiamiento, domesticación o refinamiento de *lo sagrado*, pues: «Es preciso transitar del *pavor demoniaco* al *temor de dios*», y así

El numen llega a ser Dios y divinidad [...] Por ello el cristianismo es la «religión perfecta».

Sobre un fondo irracional, se ha edificado un «luminoso edificio» de conceptos, sentimientos y emociones a la medida del hombre. (p. 19)

Va en ello, continuando con este autor, que Occidente sea «el desplazamiento de lo sagrado por lo santo, del caos, por la ley, del azar por el plan [...]» (Espinosa Proa, 1999: 8), y que «la pregunta por lo sagrado apunta a todo aquello que los hombres se han visto en la necesidad de remplazar (de aplazar, emplazar o desplazar), como mecanismo esencial de aseguramiento y auto conservación» (p.91).

*Lo sagrado* es, en fin, esa X a la que apunta Nietzsche cuando declara: «La naturaleza no conoce formas, ni conceptos, en consecuencias géneros, sino solamente una X que es para nosotros inaccesible e incognoscible» (citado como epígrafe por Espinosa Proa, 1999: 10).

Es importante hacer notar que en este proceso de santificación de *lo sagrado*, está la clave del dualismo Bien/Mal, Inocencia/Pecado del teísmo cristiano; a partir del proceso de moralización y espiritualización de Dios, elementos como la corporalidad y la sexualidad van a quedar anexados a la noción del Mal, y este en el rechazo de que es objeto, en lo fundamental,



identificado con el aspecto *tremendum*-tenebroso o demoníaco de *lo sagrado*<sup>91</sup>: se trata de una *violencia santa* —aseguradora— que se ejerce contra la violencia —amenazante— de este aspecto de *lo sagrado*.

En esta perspectiva, *la muerte de Dios* con el advenimiento de la modernidad, es la muerte de *lo santo*; y ello traerá consigo una consecuencia radical: la liberación de *lo sagrado*, particularmente del aspecto tenebroso o demoníaco de *lo sagrado* y con ello el llamado, la apelación fascinante y aterradora que hace al hombre *lo sagrado demoníaco* o *lo siniestro*. La fábula de Ulises y las sirenas resulta una analogía pertinente: el hombre *moderno* es Ulises, sin la protección de la cera en sus oídos, pero además sin el mástil a que aferrarse; suprema exigencia: el mástil es él mismo. En ello se inscribe la entrada del imaginario del Mal en la escena de la

---

<sup>91</sup>Es interesante y aclarador a este respecto la nota de pie de página que hace Otto (1980: 142), a propósito de su comentario sobre la concepción numinosa de la divinidad en la mística de Böhme: «De la furia de Dios saca Böhme a Lucifer, en el cual se actualiza la potencia del mal. Puede decirse que Lucifer es la furia, esto es la *orgé* hipostasiada, el misterio tremendo que se separa y destaca y a la par se eleva a misterio horrendo. Esta concepción tiene, por lo menos, algunas raíces en la biblia y en la iglesia primitiva [...] El racionalismo del mito del ángel caído no basta para explicar el espanto ante Satán [...]. Más bien ocurre que este horror posee en sí mismo un carácter numinoso y el objeto al que se refiere podría definirse como lo numinoso negativo. [...] lo demoníaco [...] consiste en ser opuesto a Dios y en algún modo afín a Dios [...] réplica y envés del numen [...]». Lo que me interesa resaltar es que en esta observación de Otto ese «misterio tremendo que se separa y destaca y a la par se eleva a misterio horrendo [el Mal]», siguiendo sus lineamientos, esa separación sería resultado del rechazo desde *lo santo*, en el caso de la construcción de *lo santo* en occidente, desde su dualismo fundante. Piénsese en las reflexiones sobre el pecado de san Pablo, en *Epístola a los romanos*, en que al contraponer el estado del hombre bajo el poder del espíritu y el estado del hombre bajo el poder del pecado, vemos en este «El pecado personificado [...] [que] sustituye a la serpiente de Gn 3 -1 y al diablo de Sb 2-24» (Biblia de Jerusalem, 1998:1663; pie de página 7 13); en efecto, la potencia del pecado actuando en el hombre que aún no ha recibido la gracia de su justificación por la fe, tiende a hipostasiarse como potencia del Mal, en el juego dialéctico entre Ley y Pecado, dialéctica sin duda determinante en la dialéctica entre prohibición y transgresión que despliega Bataille (1998) en su concepción del erotismo: «Es que el pecado para aparecer como tal, se sirvió de una cosa buena para procurarme la muerte. Es decir, que **el pecado ejerció todo su poder de pecado valiéndose del precepto**. Sabemos, en efecto, que la ley es espiritual, mas yo soy de carne, vendido al poder del pecado. Realmente no comprendo mi proceder, pues no hago lo que quiero sino lo que aborrezco. Y, si hago lo que no quiero, debo reconocer que la ley es buena; **pero en realidad no soy yo quien obra sino el pecado que habita en mí**. Pues bien yo sé que nada bueno hay en mí, es decir en mi carne; en efecto, querer el bien lo tengo a mi alcance, mas no el realizarlo, puesto que no hago el bien que quiero, sino que obro el mal que no quiero. **Y, si hago lo que no quiero, no soy yo quien actúa, sino el pecado que habita en mí**» (pp. 1659-1660).

literatura<sup>92</sup>, el Mal que exige por derecho propio su lugar, no para mayor esplendor del Empíreo, el Mal como dato central en las figuraciones de la rebelión metafísica. El Marqués de Sade es, acaso, el primer movimiento de esta irrupción en la escena. Sus resonancias las señala nuestro poeta en estudio en este capítulo, Jorge Gaitán Durán, en los apuntes del 24 de mayo de 1959 en su *Diario*:

La tetralogía de Lawrence Durrell —Justina, Baltazar, Mountolive, Clea, volumen que en principio el autor quería llamar significativamente: Justina I, Justina II, Justina III, Justina IV— confirma la enorme influencia que el Marqués de Sade ha ejercido sobre la literatura y el pensamiento de estos dos últimos siglos. Desde Lamartine o Baudelaire o Dostoievski o Nietzsche hasta Apollinaire o Kafka o Georges Bataille o Durrell, todos los grandes espíritus modernos se han apoyado en este coloso vulnerable. (Gómez Valderrama, 1975: 295)

En esta genealogía está, desde luego, implícito, su propio nombre. En este marco de ideas, la sabida irradiación de las figuras de Bataille y Sade —abrumadora la del primero en el tratamiento del erotismo, legible ya desde el epígrafe de este capítulo— sobre la obra poética y

---

<sup>92</sup> Desde luego, no solo en la literatura con el romanticismo y el surgimiento de la novela gótica, o el «malditismo» de Baudelaire, Rimbaud o Lautremont, sino de modo más complejo en toda la cultura moderna. Piénsese actualmente en movimientos contraculturalistas, como las subculturas Rock y Punk, con su apelación, a través de las letras de sus canciones y símbolos característicos, a lo demoníaco. Piénsese en uno de sus íconos: Marilyn Manson. Sirva de muestra de esta exaltación y seducción de lo tenebroso un fragmento del tema «Sombras en la oscuridad», ejecutado por uno de los grupos de más impacto del Heavy metal en español e ilustrativo nombre, Ángeles del Infierno: «Sombras en la oscuridad/sombras en la oscuridad/Almas endiabladas, seres sin piedad/Es la noche de Satán!/Una extraña fuerza invade mi interior/Todo ha cambiado en mi ser/Tengo la fuerza y tengo el poder, lo sé/Sombras en la oscuridad/Sombras en la oscuridad/Ya mi mente está vacía/Nada puedo recordar /Estoy sediento de poder/Yo nada puedo hacer/ Contra las fuerzas del mal». La irrupción del imaginario del mal en el mundo moderno ha llegado, comprensiblemente, a su banalización, todo bajo la acción de ese principio que rige y dinamiza la sociedad capitalista: todo es susceptible de convertirse en mercancía, desbastando cualquier imagen del elemento virulento que pudiera poseer, hasta el punto que cabe preguntarse si el lugar de eso demoníaco liberado, hipostasiado como «envés del numen» (Otto, 1980) no es precisamente el núcleo duro del capitalismo: su «magia demoníaca» de transfigurar todo en mercancía, en la sociedad de la hipertecnología y el hiperconsumo.

ensayística<sup>93</sup> de Gaitán Durán abren su lectura en la perspectiva de la crisis existencial de la *muerte de Dios* e inmanentización del mundo, rastreable desde su primer poemario *Insistencia en la tristeza* (1946), proceso que alcanza su clímax en sus últimos poemarios ya mencionados: *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961). Se impone, pues, un recorrido por los momentos más significativos de este proceso. Pero antes de ello es imprescindible hacer algunas precisiones sobre la noción de *lo sagrado* en Bataille —de singular relieve en su variada producción intelectual— y contrastarlo con *lo sagrado* en Otto.

Se puede decir que, en lo fundamental, la estructura ambivalente de *lo sagrado* en tanto *mysterium tremendum, energicum et fascinans* es coincidente<sup>94</sup>, a la vez que en ambos casos apunta a (o es) *lo absolutamente heterogéneo*; con una diferencia radical que los ubica en los extremos: así, mientras en Otto *lo absolutamente heterogéneo* ha de ser superado en la suprema

---

<sup>93</sup> Gaitán Durán consagra una nota de presentación a su propia traducción de la obra de Sade: *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, una de las primeras traducciones al español de este escritor, aparecidos ambos, nota y traducción, como apertura del primer número de la revista *Mito*, por él fundada (abril – mayo de 1955). Asimismo acompañó una selección de textos de Sade con el ensayo titulado «El libertino y la revolución» (1960), y dedica una reseña —aparecida en el segundo número de *Mito* (junio-julio de 1955)— a *Monsieur Le Six-Marqués de Sade*, correspondencia reunida de Sade, con prefacio de Gilbert Lely (S.F.), y la nota «¿Por qué no quedó un retrato de Sade?», publicada en la revista *Cromos* (Gaitán Durán, 1962). Otra traducción suya de Sade aparece en el número 17 de *Mito* (diciembre de 1957- enero de 1958: 320-321): «Discurso de Saint-Florent», fragmento de *Justina o los infortunios de la virtud*. Hay, además, una mención de Sade en el fragmento 23, en prosa, de su poemario *China* (Gaitán Durán, 1975: 115), así como referencias en su *Diario*. Estas mismas páginas de su *Diario* abundan en referencias a Bataille, particularmente a su obra *El erotismo*; de este último autor mencionado apareció en el número 27-28 de *Mito* (noviembre-diciembre de 1959 y enero-febrero de 1960) el texto «Una introducción al erotismo», en traducción realizada por Gaitán Durán; sería esta la primera traducción (parcial) al español de *El erotismo*: «En efecto, aparece en París [*L'Erotisme*], en Editions de Minuit, en 1957, y la primera traducción completa en español, de María Luisa Bastos, en Editorial Sur de Buenos aires, solo aparece siete años después, en 1964. Por esto, la traducción de la introducción hecha por Jorge Gaitán Durán, en *Mito*, (1959, noviembre) sería en realidad la primera traducción española» (Dupuy, 1990: 71).

<sup>94</sup> A diferencia de Otto, Bataille utiliza indistintamente las nociones de *santo*, *sagrado* o *divino*. En todo caso, con estos términos quiere referirse a *lo absolutamente heterogéneo*, al insondable continuo del universo que engloba lo inanimado y lo animado, frente al cual los seres humanos aparecen como discontinuidades que solo reierten al continuo en la muerte; a la inmanencia pura frente a la cual el ser humano es trascendente. Asimismo se refiere a lo sagrado como ámbito opuesto a lo profano, en tanto conjunto de prácticas (fiesta, sacrificio) que transitoriamente transgreden los códigos y tabúes sociales y lo ponen en contacto con *lo absolutamente heterogéneo*; véase Bataille, 1975.

trascendencia o Dios, en Bataille *lo absolutamente heterogéneo* es la *inmanencia absoluta* que no ha ser superada sino asumida en *lo que es, inmanencia absoluta* que solo se da, en rigor, en el animal que vive en el instante, en la inmediatez de la vida, con su falta de sentido y su turbulencia; inmanencia absoluta de la cual está excluido, en cierto modo, en tanto animal dotado de conciencia, el hombre (Bataille, 1975). De modo que si para Otto las formas de «asediar» lo *absolutamente heterogéneo* sean, finalmente, la Teología o la Mística tradicional (sin renunciar al trasfondo sagrado que les otorga su autenticidad), para Bataille lo serán una Ateología o Heterología<sup>95</sup> o una Mística del revés<sup>96</sup> (Bataille, 1989).

---

<sup>95</sup> Las líneas maestras de la asistemática producción de Bataille va encaminada a configurar una Ateología (piénsese en su *Summa ateológica*) o una Heterología (1974a: 252-262) como un asediar (desde diferentes perspectivas) sin posibilidad de poder asir (y sin pretenderlo) *lo absolutamente heterogéneo*, aquello que es *lo que es* (esto recuerda el «yo soy el que soy» de Yahvé, pero anulada la trascendencia de Yahvé). A propósito de *Las 120 jornadas de Sodoma* de Sade, en *La literatura y el Mal* (2010: 116) dirá: «Ese libro es el único ante el que el espíritu del hombre está a la medida de *lo que es*. El lenguaje de las *Ciento veinte jornadas* es el universo lento, que degrada con golpe certero, que martiriza y destruye la totalidad de los seres a los que dio vida» (Bataille, 2010:116). Esta gratuidad, sin sentido del Universo es *lo que es*, y el hombre «En el extravío de la sensualidad [...] realiza un movimiento de espíritu por el cual se hace igual a *lo que es*» (p. 116). *Lo que es* es también *lo sagrado*, en tanto *lo absolutamente heterogéneo*: «[...] ese rebullir pródigo de la vida que para durar, el orden encadena y que el encadenamiento transforma en desencadenamiento, en otros términos en violencia» (Bataille, 1975: 56). Su reflexión sobre el hombre pasa por no traicionar *lo que es*; pero no para sucumbir a *lo que es* sino para señalar a una hipermoral que se funda en *lo que es*. Todas sus nociones pasan por valorar la experiencia del exceso, en que el hombre llega a sus límites bajo la perspectiva de un humanismo otro, de un humanismo de las cumbres. A la luz de estos planteamientos es como hay que mirar sus nociones de: soberanía, mal, erotismo, comunicación, transgresión o gasto. Puesto en su marco histórico es un pensar que rechaza de raíz las estructuras de una economía, una sociedad, y de un pensamiento basados en la producción para el consumo. Sus consideraciones sobre una economía general (en oposición a una ciencia económica particular) desarrolladas en *La parte Maldita* (Bataille, 1987a) intentan poner todos los hechos del ser humano en relación con las energías que manejan el cosmos.

<sup>96</sup> El carácter de esta mística distinta se encuentra esbozada en la introducción a *La experiencia interior* (1989), precisamente en la definición de esta noción, en la que intenta desmarcarla de la mística tradicional, atada a algún tipo de creencia, religión o confesión: «Entiendo por *experiencia interior* lo que habitualmente se llama experiencia mística: los estados de éxtasis de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada. Pero pienso menos en la experiencia *confesional*, a la que ha habido que atenerse hasta ahora, que en una experiencia desnuda, libre de ligaduras, incluso de origen, con cualquier confesión. Por esta razón no me gusta la palabra *místico*» (Bataille, 1989:13). Tiene distancia con la palabra *místico* en tanto el término se halle vinculado a alguna creencia, previa a una experiencia íntima desatada de toda ligadura, sin embargo no vacila en denominarla así siempre que se dé con estas características de desatamiento. Más adelante dirá: «La misma Santa Teresa no daba en última instancia valor más que a la «visión intelectual». Del mismo modo, tengo a la aprehensión de Dios, aunque fuese sin forma ni modo (su visión «intelectual» y no «sensible»), por un alto en el movimiento que nos lleva a la aprehensión más oscura de lo *desconocido*: de **una presencia que no es distinta en nada de una ausencia**» (Bataille, 1989: 15). El

Excluido para siempre del reino «inocente» de la *inmanencia absoluta*, el ser humano queda constituido en la tensión para siempre irresuelta, de la fascinación/horror del retorno a la animalidad y el rechazo a la misma por las constricciones que impone el mundo de la cultura en que se despliega su humanidad. El mundo de *lo sagrado* (centrado en la gratuidad, en la soberanía) se funda sobre la *transgresión*, que le permite vislumbrar y experimentar el *mysterium tremendum energicum et fascinans*. El mundo profano (de la cotidianidad de la vida, centrada en lo útil) se construye sobre la *prohibición*. La paradójica (de ningún modo la dialéctica) de *transgresión* y *prohibición* permiten la irrupción o la experiencia de *lo absolutamente heterogéneo* en ciertas instancias de la vida humana, en ciertas experiencias de superabundancia o *exceso*, asociados de diversas maneras con la violencia y la muerte, en la relación profunda que esta guarda con la vida en la naturaleza. Experiencias dables en el erotismo, la orgía, el sacrificio, la fiesta, el suplicio, el crimen. Siguiendo a Bataille, dentro de su visión de *lo sagrado*, el mundo moderno, fundado en la producción para el consumo, también aparejaría una «muerte» de *lo sagrado*, presente en las sociedades arcaicas basadas en el *gasto* (dilapidación de la energía o recursos) improductivo, sin finalidad alguna, *soberano* o *glorioso*. La *muerte de lo santo* no sería

---

vértigo de la mística tradicional o confesional descansa, finalmente, en algo conocido que ya anticipa la creencia, lo cual la separa de esta otra mística de Bataille que no descansa, que es un continuo deslizamiento a lo desconocido a la pura ausencia. Se habla de una mística del revés porque de modo complejo opera con el Mal, en esa medida también se puede hablar de una mística del Mal; a este respecto aclara Antonio Campillo (1996) en «El amor de un ser mortal», introducción a *Lo que entiendo por soberanía* de Bataille: «Frente al monoteísmo del bien y de la razón, reivindica a todo cuanto ha sido confinado como la “parte maldita” de la experiencia humana. Bataille trata de mostrar la necesidad del mal, más aún, la “santidad del mal”. Pero no propone una inversión de la jerarquía. No se trata de hacer del mal un nuevo bien a alcanzar, un nuevo fin a perseguir de forma metódica. Se trata de mostrar el conflicto trágico al que está destinado todo ser mortal, el irreparable desgarramiento entre el bien y el mal, entre la ley y la transgresión, entre la razón y el corazón, entre el interés y el deseo, entre el temor y el amor» (Campillo, 1996: 43). En todo caso esta mística se endereza a un éxtasis del exceso, de la superabundancia que desea ser gastada gratuitamente sin contraprestación, que pone en cuestión el ser, sin interés alguno a la vista, asociando así libertad, soberanía y Mal (no se pierda de vista que la noción de Bien, dentro de un dualismo convencional, está vinculado a alguna forma de aseguramiento, de beneficio o utilidad; piénsese en la idea de salvación que permea toda la concepción cristiana, que funcionalmente lo que la sostiene es la garantía o promesa de duración, de inmortalidad al alma).

contradictorio con *la muerte*, a la vez, *de lo sagrado* o, por lo contrario de su liberación, como se dijo: al morir *lo sagrado*, de hecho, en la vida social (piénsese en las sociedades arcaicas), para dar paso a la desacralización, de hecho, del mundo moderno, *lo sagrado* (particularmente *lo sagrado tenebroso* o *lo siniestro*) se desplaza, en gran modo, precisamente, a lo simbólico: al imaginario literario, de modo privilegiado.

Muy esquemáticamente presentados, estos planteamientos de Bataille son el telón de fondo del erotismo que aflorará, en un momento de nuestro recorrido, en la obra de Gaitán Durán, en la que, esencialmente, viene a ser el sesgo singularizante de su rebelión metafísica.

Para efecto de citas, se seguirá la compilación realizada por Pedro Gómez Valderrama titulada *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* (poesía y prosa), editada en 1975 en la ciudad de Bogotá por Colcultura. Se indicarán las referencias de los libros atendiendo a sus iniciales, así: *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán (poesía y prosa)* (OL), *Insistencia en la tristeza* (IT), *Presencia del hombre* (PH), *Asombro* (A), *Diario* (D), *China* (CH), *El Libertino* (L), *Amantes* (AM), *Si mañana despierto* (SMD), *El libertino y la revolución* –ensayo– (LR). Siempre que se cite de la antedicha compilación se indicarán las iniciales del libro de que se trate, título del poema y la página correspondiente en la misma.

### 5.1 El Animal que no Sabe Morir: Una Metafísica del Dolor.

La apelación a la trascendencia está introducida desde los versos iniciales del «Canto I» de *Insistencia en la tristeza* (IT) (1946):

Siglos y siglos han contribuido  
a perder mi serenidad

Cuántos hombres no han sentido antes que yo  
 el llamado de la eternidad?  
 Muchos seres han buceado el infinito  
 buscando la divina verdad.  
 («Canto I», *IT*: 23)

La pérdida de la serenidad marca el punto de partida, el temple de ánimo en relación con la Trascendencia. Esta apelación se revela como búsqueda, angustia, defección, diálogo, zozobra, llamado. La invocación de Hölderlin en el epígrafe de *Insistencia en la tristeza*: «Los dioses que nos dieron la llama divina/nos dieron también el divino sufrimiento», inscribe la palabra dentro del trazado romántico y sus característicos tópicos. El ser está recluido en la congoja de saberse no-ser. No se vislumbra aquí la rebeldía que hará irrupción más adelante; tampoco se adivina en estos versos carentes de fuerza, plagados de lugares comunes y escasos brillos —así como en su segundo libro *Presencia del hombre* (1947)— al gran poeta que se revelará en sus dos últimas creaciones. La *llama divina* es ante todo conciencia de límite y fugacidad. Conciencia dolorosa retraída en su orfandad. El abrumador silencio de Dios atraviesa los dieciseis cantos que estructuran el poemario:

Miro a Dios en atónita lejanía, siempre diluido en las penumbras.  
 La mente y el corazón lo buscan sepultados en la angustia  
 y sólo lo intuyen como una difusa luz en las arboledas oscuras.  
 [...]  
 harina de eternidad, Pentecostés de las amarguras!  
 («Canto IX», *IT*: 44)

Esta búsqueda se presenta como infructuosa. Pero el poeta sabe que no es, no ha sido un solitario en su angustia ante la impasibilidad del Infinito, contra su mudez ha chocado el anhelo

de multitud de seres que le han precedido y le sucederán; se pregunta entonces por el sentido de la persistencia en el sueño de la eternidad, en el canto que es la vía magna para esta búsqueda. Canto y sueño de eternidad, de Dios que es su garante, son indisociables. Y he aquí el estatuto del poeta —tópicamente romántico—: el poeta al decir su dolor metafísico realiza el sentido más profundo de la vida, y ayuda a realizarlo al resto de los mortales en la medida en que es su portavoz, el dolor mismo:

Hay sin embargo una razón para el canto  
y es el temblor del corazón,  
La vida tiene un sentido más profundo  
cuando decimos nuestro dolor.  
Aún en el dolor humano hay algo de divino  
de amorosa crepitación.

Otros cantaron su tristeza. Yo cantaré con ellos  
la inmensidad del dolor.  
No importa que dijeran lo mismo que yo digo.  
Yo soy el dueño de mi voz.  
Un anhelo de inmortalidad subsiste dentro de nosotros  
y nos restaura en la canción.  
Soy un hombre como todos con sus penas y alegrías,  
una criatura de Dios.

Pero hay algo en mí de oscuro y desolado  
bajo la llama del clamor  
Yo soy el fiel espejo de la amargura humana  
en mí los tristes podrán verse como son!

(«Canto I», *IT*: 23-24)



El yo lírico se asume en el dolor metafísico ante el silencio de Dios. La llama divina parece haber sido entregada al hombre para que en la conciencia sufriente de la búsqueda de un Dios elusivo, que no se revela, se haga canto. «El dolor dignifica y nos hace distintos» («Canto II», *IT*: 26) remata esta metafísica del dolor. Pero los embates del enigma hacen oscilar esta entereza de ánimo y vuelve la mirada hacia eso de que se distingue el ser humano, mirada a la que subyace un secreto deseo de abjurar de esa alta corona dolorosa:

Cada cosa y cada ser tienen un fin y una medida:  
el trébol, la colina, el pájaro, la encina.  
El ruiseñor remplacea en las noches a la alondra  
y cada hoja se mueve impulsada por la eternidad.  
Sólo el hombre desconoce el destino que lo aguarda.

(«Canto II», *IT*: 26)

Sólo el hombre está exiliado de esta armonía de las cosas con su ser que proviene de un divino saber-no sabiendo que las hace pasibles de ser contempladas en su maravilla. Ante este perplejo contraste el ser cifrado por el dolor teje sus bienaventuranzas:

El hombre de la voz ardiente sobre el labio  
[...]  
que busca su estatura en la soledad,  
aislado, desamparado, perdido en la inmensidad,  
dice: «benditos los que no conocen su dolor,  
bendito el pez del arroyo,  
bendita la tierra dura, invulnerable,  
bendita la montaña donde se hace la alborada,  
bendito el lirio del campo,  
bendito el metal, el agua, el fuego, el aire,  
benditos los que llevan en sí mismos su fin y su medida».

(«Canto II», *IT*: 27)

Pero en este mismo cuerpo del «Canto II» se abren fisuras, interrogantes, destellos, que anuncian el paso de la asunción del dolor metafísico a la rebelión metafísica:

Acaso sabe el panal el secreto de su miel,  
y la rama la razón de sus frutos?  
Acaso persigue el río la forma de sí mismo  
y el árbol busca la esencia de su savia?  
**Pero el hombre es distinto de las cosas de Dios  
y puede buscar la razón de su vida.  
Por qué no buscarla libre de recuerdos y prejuicios  
que lo atan al pasado,  
libre de sí mismo, desencadenado?  
Todo lo que le han hecho creer puede ser  
ilusorio y falso.**  
Hay un estado del alma sencillo y humilde,  
la inteligencia despojada del peso de los siglos,  
el corazón distinto de los demás corazones.  
Pero cómo alcanzarlo?  
Tiene la existencia otra ruta  
que no sea la búsqueda infinita?  
(«Canto II», *IT*: 26)

La palabra adopta un tono reflexivo. En realidad, nítido o secreto, el elemento reflexivo es un constitutivo esencial de la poesía de Gaitán Durán, como ha sido suficientemente señalado por la crítica<sup>97</sup>. Se observa en este segmento cómo ese estilete reflexivo, no asertivo aún sino inmerso en la interrogación, abre fisuras, resquebraja la aspiración de eternidad, de búsqueda de sentido, pone en cuestión al sujeto que busca y lo buscado, deja caer una gota de corrosiva negación o duda en la ruta transitada. El hombre, que por ser «distinto de las cosas de Dios» está ya fuera de

<sup>97</sup> Véanse: Espinosa, S. (2012), Charry, F. (1985), Valencia, H. (1990), Romero, A. (1984), entre otros.

Dios y por eso lo busca, puede buscar el sentido de otra manera: «libre, desencadenado» (se hace imposible no intuir ya, por contraste, la anticipación de la imagen de Prometeo encadenado a la roca dolorosa); desencadenado del pasado, de sí mismo, insinúa una borradura de esa tradición onto-teológica o romántico-mística que le ha precedido (y en que se inscribe centralmente la voz lírica) en la medida en que se desliza su carácter ilusorio o falso. Por oposición se postula la posibilidad de una «inteligencia despojada del peso de los siglos», en un enunciado de clara estirpe ilustrada<sup>98</sup> (en el talante de la Ilustración clásica y, a la vez, abierta a las posteriores formas de la Ilustración postclásicas<sup>99</sup>), que sea capaz de entrever otras rutas en la búsqueda infinita de lo Infinito.

El hablante lírico prosigue interrogándose en esa misma dirección:

Existe por encima de los instintos  
 un desolado amor hacia la consoladora,  
 hacia la venturosa muerte?  
 Pero si el ave prosigue su vuelo de plenitud  
 y la rosa en su tallo de aroma,  
 el césped en su ufanía,  
 la piedra yacente y contemplativa en el silencio.  
 Si la sal permanece en su fría cantera  
 y el coral y la caracola en el submar,  
 la flauta en su melodía  
 el alba en el trémulo bronce de la mañana:

<sup>98</sup> El aspecto dominante en la personalidad de Gaitán Durán es el del intelectual ilustrado. Dentro de los procelosos avatares del siglo XIX en Colombia, que culminan con el triunfo del conservadurismo y el clericalismo, el programa de la Ilustración quedó inconcluso y como tarea llamada a ser cumplida. La Revista *Mito*, fundada por Gaitán Durán, constituye un proyecto secularizador ilustrado en esa dirección. Este talante ilustrado, desde luego, irradia también su obra poética, como un elemento fundamental para su comprensión.

<sup>99</sup> Denomino Ilustración clásica, a las manifestaciones del pensamiento ilustrado decimonónicas: el enciclopedismo, la ilustración kantiana y hegeliana, la dialéctica marxista y el psicoanálisis freudiano. Reservo el término postclásico, por vía de ejemplo, para las derivaciones en el siglo XX del marxismo (particularmente la Escuela de Frankfurt), el existencialismo ateo, el estructuralismo o la teoría habermasiana.

es justo apagar la llama sagrada?  
 O más bien podemos esperar el milagro  
 la aurora innumerable,  
 la luz?  
 («Canto II», *IT*: 26)

En el primer interrogante la búsqueda de la eternidad insinúa un movimiento de retracción y transmutación de los instintos vitales, introduciendo, freudianamente, la pulsión de muerte, eufemizada, como posibilidad de reposo al incesante llamear de la vida humana y su razón de ser: la indagación metafísica. En el segundo interrogante se ahonda en esa retracción, planteándose la posibilidad de la defección del ser humano en eso que es su impronta. La llama divina o santa, que otorga la singularidad al ser humano entre «las cosas de Dios», es el don de la Deidad que abre, como ya se ha dicho, a la búsqueda de la Eternidad en la medida en que simultáneamente concede la aguda conciencia de la muerte. El interrogante, en un nivel aparente va enderezado a la injusticia en que pudiera incurrir el hombre mismo al acallar el impulso que lo marca como humano. En un nivel más profundo se desliza de modo sutil la denuncia conjetural de una injusticia de la Divinidad, con este don de doble filo, que pone al hombre ante la amenaza de la muerte, que lo hace sujeto-objeto de la muerte. En el tercer interrogante se retorna brumosamente a la esperanza —que ya se ha entrevisto como posibilidad ilusoria— a la promesa que ofrece el discurso metafísico. A todos estos interrogantes la voz lírica no avizora otro horizonte que: «Oscuridad! Oscuridad! Oscuridad!» («Canto II», *IT*: 27).

En general, estos «cantos» se configuran en un complejo tejido que se mueve entre los polos de Inmortalidad y Mortalidad. Y como una puerta de doble rostro: la soledad, sometida a un doble llamado: Dios o la Muerte. La herida de la soledad y su campo gravitatorio (tristeza,

angustia, inquietud, cenizas, desolación) es corolario directo de la mudez de Dios. La soledad es ante todo orfandad de Dios.

En el «Canto VIII» dirá extrañamente:

Pero la fiel majestad  
de **la infinita presencia**  
confirma mi soledad  
y conforma mi tristeza.  
(«Canto VIII», *IT*: 40)

Parece más bien tratarse, en realidad, de una dolorosa ironía, de un doloroso juego de sustituciones en donde la infinita ausencia se proclama por la vía de la obsesiva infinita presencia; la oquedad labrada por el silencio de Dios se transmuta en presencia-hueco que constituye y confina a su soledad existencial al sujeto hablante.

Así dirá en la estrofa inicial del «Canto X», estructurado como plegaria/salmo:

Señor: yo nada tengo fuera de mi tristeza  
y la ciega existencia del odio me rodea.  
Por mi lengua está hablando la amargura del hombre,  
**su oscura soledad** y su inquietud dispersa.  
(«Canto X», *IT*: 47)

El «Canto IX» la tematiza en toda su extensión:

**La soledad** ha vuelto a mí llena de divinas tristezas  
como mi alma a los dorados olivos de su ausencia.  
**La soledad** con su dulce silencio de guitarras dolorosas  
[...]  
**La soledad** ha vuelto a la pira candel de mi sacrificio

[...]

Los ilesos frutos de la muerte cuelgan de mis jardines  
como péndulos vagos entre la luz inalcanzable y las sombras inasibles  
donde la llave de las **soledades** abre sus arcas humildes.

**Miro a Dios en atónitas lejanías, siempre diluido en las penumbras.**

**La mente y el corazón lo buscan sepultados en la angustia**  
y solo **lo intuyen como una luz difusa en las arboledas oscuras.**

Desvelados armonios dejan caer sobre mis noches honda música:  
melodía de los bosques devorados por las guadañas de la lluvia,  
**harina de la eternidad, Pentecostés de las amarguras!**

**Soy el príncipe solitario de la torre de ébano**

A mí vienen los pájaros de un nebuloso Universo  
y un símbolo aparta de mi vida el purificado pensamiento.  
Horadantes recuerdos se tuercen sobre las tumbas y los pinos,  
evocaciones misteriosas en la callada invasión del olvido  
y más allá de las cosas un canto, un desolado canto infinito

[...]

**pero nada perdura bajo los impalpables umbrales del cielo.**

He aquí las profundas ausencias donde la desolación me acongoja,  
el éxodo de la dicha bajo las luciérnagas y las bóvedas

[...]

**He aquí mis helados países de la soledad definitiva.**

**La soledad** con sus páramos barridos por tristezas y ventiscas.

**La soledad** donde el corazón alcanza las plenitudes infinitas.

**La soledad** cuyas noches de misterio son oscuras como la vida  
y sólo llega el alba con su muerte de **plateadas gavillas.**

**La soledad** donde el canto del hombre ni fenece ni claudica  
porque perdurará mi clamor de rebeldía.

(«Canto IX», *IT*: 43-45)

Los negados umbrales del cielo, un Dios que se diluye en su silencio, esparcen imágenes mortuorias: guadañas, oscuros frutos, tumbas, páramos. El solitario príncipe de la torre de ébano

hace el trazado de su definitiva comarca: la muerte. Ante el Misterio que calla, la voz lírica se desplaza hacia ese otro Misterio que llena de señales nefastas el mundo. Pero la ascensión de la muerte no será el abrirse a la inmanencia; hay un corrimiento de la Divinidad hacia otro rumbo. La muerte es exorcizada de sus aspectos nefastos bajo el régimen de una nocturnidad eufemizadora<sup>100</sup>. Ya se ve aquí aparecer con «gavillas plateadas». Y el primer verso del «Canto XVI» dirá: «Mi soledad reclama tu divina presencia» (*IT*: 59). Ante la divina ausencia de Dios, la divina presencia de la muerte. Instancia extraña que habla destellos misteriosos. El espíritu se adentra en: «Un confuso fulgor de sombrías diademas/donde la muerte infunde su claro poderío» («Canto IV», *IT*: 59).

La soledad empuja hacia un vago territorio místico-mortuorio, a este arriba, en este se aposenta:

Por eso te reclama si soledad ardiente  
y calzas el coturno de mis hondas angustias  
y tansmutas el goce del deseo incipiente  
en la luz soterrada de tu insigne hermosura

Por eso me levantas en tu límpido cielo [...]  
(«Canto XVI», *IT*: 60)

La alquimia de la imaginación eufemizante desbasta la muerte de su terrorífico sin sentido. La llama divina, raíz de la doliente búsqueda de Eternidad de los primeros «cantos» se desdobra y dulcifica en la busca y hallazgo del reposo: «Y sólo en ese instante de claro sacrificio

---

<sup>100</sup> La nocturnidad en el modelo arquetipológico que delinea Gilbert Durand (1981) constituye una de las maneras de superar «los rostros del tiempo» cuya expresión básica es la muerte. En oposición a la diurnidad que recurre al rechazo, la nocturnidad, principalmente, recurre a la benevolización o eufemización de la muerte, despojándola de su aspecto tenebroso, invistiéndola de una fascinación mística.

/me alzaré liberado del afán infinito» («Canto XIV», *IT*: 56). Ahora esa llama florece en el sueño de la muerte:

Allí sabré el remoto lenguaje de las aves  
y el perfecto rumor de la brisa de los árboles.

Advendrán dulces voces de personas ausentes,  
voces que ha mucho tiempo callaron en la muerte.

[...]

Escucharé el latido de seres invisibles  
bajo las hojas tenues de los álamos grises,

[...]

Fluye por mi silencio con su invasión gozosa  
y depara a mi alma la puerta misteriosa.

[...]

Debajo de la sombra, junto a su pecho inmenso,  
veré crecer los pájaros en asombrado vuelo.

(«Canto II», *IT*: 55-56).

La musicalidad rumorosa de los dísticos apuntalan un ámbito de hechizo. *El animal que no sabe morir* ha hallado un atajo para la reconciliación con su mortalidad: el encantamiento de la muerte.

## 5.2. El Fuego de Prometeo: El Don Ardiente

El solo título del segundo poemario de Gaitán Durán, *Presencia del hombre (PH)* (1947), instauro el giro que se va a operar en la inquietud existencial que sostiene el precedente. Este giro se hará bajo la irradiación arquetípica de Prometeo, que aparece referenciado en el epígrafe del



texto tomado de Esquilo<sup>101</sup> y en el poema inicial, así titulado «Prometeo». La llama divina se humaniza en las manos del titán que la libera de los dioses y entrega su posesión a los hombres; Prometeo, representación del sufrimiento humano, de su lucha titánica contra el poder supremo y de la rebeldía. La llama divina que, en el anterior poemario, proteicamente se trifurca en doliente ansia de infinito, tortuosa soledad y, finalmente, en sublimación de la muerte, se torna en fuego terrestre que modelará la arcilla humana. La culminación de esta segunda creación, en que el hombre se crea a sí mismo, se da en el poema final, que da título al libro, «Presencia del hombre»:

Soy el hombre.  
 Miradme lleno de honor y de ceniza,  
 [...]
   
 Miradme aquí, naciendo  
 desde un vientre de espigas misteriosas  
 desde un túnel de cálidas penumbras.  
 Miradme en el mediodía,  
 rojos los puños y la voz en alto.  
 Miradme en este fuego terrible de la muerte

Soy el hombre,  
 el manso y el tremendo  
 el que edifica ciudades

---

<sup>101</sup>He aquí el epígrafe: «Prometeo: Yo instituí además los varios modos de adivinación, y fui el primero que distinguió en los sueños cuáles han de tenerse por verdaderos y díles a conocer los oscuros presagios, las señales que a veces salen al paso de los caminos. Y definí exactamente el vuelo de las aves de corvas garras; cuáles son favorables, cuáles son adversas; qué estilos tiene cada cual de ellas; qué amores, qué odios, qué compañías entre sí. Y qué lustre y color necesitan las entrañas, si han de ser aceptas a los dioses, y la hermosa y varia forma de la hiel y el hígado. Y, en fin, echando al fuego los grasientos muslos y el ancho lomo, puse a los mortales en camino difícilísimo, y abríles los ojos, antes ciegos, a los signos de la llama. Tal fue mi obra. Pues, y las preciosidades, ocultas a los Hombres en el seno de la tierra: el cobre, el hierro, la plata y el oro, ¿quién podría decir que los encontré antes que yo? Nadie, que bien lo sé, si ya no quisiere jactarse temerario. En conclusión, óyelo todo en junto. Por Prometeo tienen los hombres todas las artes» (PH: 63).

y forja armas del metal y de la encina,  
 el hacedor de belleza y **creador de Dios**  
 («Presencia del hombre», *PH*: 81)

La criatura se asume en su mismidad y se ostenta en esa condición, afincado en el mundo e invirtiendo su relación con Dios que ahora pasa a ser creatura suya. Es un ser para sí, que ha llegado a sí mismo después de un atormentado rodeo. Ahora se sabe mortal, hace de lado toda Trascendencia. Su «trascendencia» ahora emana de sus mismas posibilidades de la liberación de sus potencias. Por su sustancia de barro y de fuego se sabe, precisamente, parte del cosmos:

Todo está en mí, todo crece en mi alma  
 [...]
   
 Lejos de mí las espadas de los ángeles,  
 lejos de mí los ídolos de oro.  
 No quiero ver la luz ineluctable,  
 no quiero otra luz si no es la mía.  
 Que se apague la llama de los templos,  
 que se rompa la lanza del costado,  
 [...]
   
 Alzadme, alzadme al infinito,  
 a mi propio universo ilimitado,  
 alzadme a las esferas armoniosas  
 hasta encontrar mi majestad de hombre  
 mi expectación celeste,  
 sin impura materia en los sentidos  
 («Presencia del hombre», *PH*: 82)

Estamos ya en la rebelión metafísica, en el clamor de la inmanencia. Esta inmanencia recién descubierta le da una tonalidad exaltada a la palabra que recuerda el *pathos* de la palabra de Rojas Herazo. No de balde: ambas son hijas de Prometeo, hijas del fuego terrestre, ambas

portan el don ardiente. Ambos son poetas del fuego, diría Bachelard<sup>102</sup>. Palabra luminosa y quemante. La ausencia de Dios ya no crucifica el temple de ánimo del hablante lírico, es ahora él quien se ausenta de Dios:

No me dejéis, fuerzas secretas  
 Guardadme, potencias de la sangre.  
 Ascendedme a mí mismo,  
 volvedme mi libertad de hombre.  
 No necesito zarzas deslumbrantes,  
 ni Pentecostés de claras lenguas,  
 ni revelada divinidad.  
 («Presencia del hombre», *PH*: 82)

Pero el camino del hombre para llegar al hombre es sinuoso y lleno de contradicciones. Su trazado oscilante se puede seguir en el camino comprendido entre el primer poema («Prometeo») y este último («Presencia del hombre»). Reaparecen elementos de *Insistencia en la tristeza* que tienden a hacer difuso el rostro de Prometeo. Este es dibujado así en el poema «Prometeo»:

Solitario y sublime, cruzabas el misterio  
 con broncos huracanes de filo deslumbrante.  
 Sonoros elementos sobre ti retumbaban  
**sin apagar jamás tu grito indomeñable.**

**La blasfemia en tus labios era un ronco alarido  
 imprecando a la noche tu rencor milenario.**

<sup>102</sup> Conforme a su poética de los elementos, Gastón Bachelard (1884-1962) propone una clasificación de las poéticas según el elemento dominante: tierra, aire, agua, fuego. Habría una relación sustancial entre las peculiaridades de los elementos y el impulso interior creativo que determina que las imágenes del poeta en cuestión emerjan impregnadas de esas peculiaridades o directamente apelan a una constelación verbal que remite a tal o cual elemento. Este hecho es visible en el poeta anteriormente estudiado, Héctor Rojas Herazo, respecto del fuego, así como en Jorge Gaitán Durán. De Gastón Bachelard véase: *El aire y los sueños (ensayos sobre la imaginación del movimiento)* (1958); *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1994); *Fragmentos de una poética del fuego* (1992); *Psicoanálisis del fuego* (1966).

Desesperado alzabas tus brazos poderosos  
y crujía el granito de los acantilados.

(«Prometeo», *PH*: 65)

[...]

Tu fuerza luminosa rompe duras tinieblas  
y traspasa el silencio de cerrados recintos.  
¡Oh Dios de los roquedos, liberador del fuego:  
tú, símbolo del hombre, llenas el infinito!

(«Prometeo», *PH*: 66)

Pero el poema introduce en Prometeo un elemento ausente en la forma primordial del Arquetipo: la angustia. La angustia contemporánea, que latente en el hombre desde los orígenes, ahora se desborda como marca de fuego de la época.

Titán encadenado, supiste eternamente  
cuál era el lacerante dolor que te esperaba.

**Tu linaje de angustia** viene desde los siglos  
creciendo como un río de turbulentas aguas

(«Prometeo», *PH*: 66)

Así como el fuego prometeiza al hombre, la angustia humaniza a Prometeo. Prometeo angustiado es una modalización histórica<sup>103</sup> del arquetipo. La angustia que se proyecta a su interior, que es angustia ante el silencio de Dios, persigue constituirlo como una forma-matriz de

<sup>103</sup> En esta historicidad de la angustia confluyen el contexto colombiano signado por la violencia política especialmente virulenta a finales de la década del cuarenta e inicios del cincuenta (véase *supra*, Contexto Cultural Colombiano), así como el contexto occidental de pre y postguerra que constituyen el caldo de cultivo de los diversos existencialismos que giran en torno al pivote de la angustia, la desesperación, el absurdo. Sobre esa apelación de la historia a los hombres de letras declara Fernando Charry Lara, poeta miembro del comité de dirección de la revista *Mito*: «Varios escritores volvieron por entonces a plantear en Colombia la necesidad de que el poema participase de la vida y de las aspiraciones del pueblo en lucha. Este llamado coincidía con la vasta agitación política que se extendió, a lo largo de oscuros acontecimientos durante interminables días y noches sangrientos desde 1946. La mayor parte de los intelectuales estaban de parte de las gentes vencidas y humilladas. Algunos quisieron que su obra reflejase aquella ola trágica y pudiese servir de aliento a la insurgencia popular» (Charry, 1985: 131).

la rebeldía del hombre moderno, arrancarlo del tiempo mítico instalándolo en el tiempo actual. Ya se ha visto cómo se declara a Prometeo símbolo del hombre. Ahora la voz lírica se identifica nítidamente con Prometeo. Es, como ya se ha dicho, un Prometeo angustiado, que arrastra consigo elementos que evocan las diversas manifestaciones del personaje lírico que toma cuerpo en *Insistencia en la tristeza*: «el príncipe de la torre de ébano» («Canto IX», *IT*: 44), «el capitán o timonel de las divinas angustias» («Canto VI», *IT*: 35), el hombre entre la maravilla y la desolación que «lleva una voz ardiente en los labios y una estrella con el oro del crepúsculo en la frente» («Canto II», *IT*: 25) ; resulta así un Prometeo escindido, atravesado de ambivalencias:

Impetro, desolado, ante inasibles fuerzas  
que circuyen el fuego con salvajes lebreles.  
Atado a los roquedos por cadenas nocturnas  
**soy un pequeño dios prisionero en la muerte**

Una mano quemante va tallando los siglos,  
cubriéndome la vida con su piel solitaria.  
Mis cenizas batallan contra el tiempo perdido  
**y la muerte perfila su estatua huracanada.**

**Vuelvo los ojos pávidos a la altura divina  
y me abismo en un cielo hostil y silencioso [...]**

(«Ira de siglos», *PH*: 67)

Pero en este mismo poema en que Prometeo sigue prisionero de la angustia ante el silencio de Dios, la soledad existencial y la muerte, se profiere el reto a la divinidad, primero con imágenes desacralizantes y, luego, con una declaración liberadora:

**Dios levanta su mano estéril** sobre el hombre,  
**–Higuera sarmentosa de amarillo follaje–;**

mientras tanto **yo estoy quemándome en su espera,**  
**sabiéndolo ceniza de olvidado linaje.**

(«Ira de siglos», *PH*: 67)

[...]

Todo rueda a las simas, todo es polvo y espanto  
 sobre el mundo barrido por las broncas tormentas.

**Pero el hombre es más grande que el silencio de Dios**

y a su paso renacen las hogueras eternas.

(«Ira de siglos», *PH*: 68)

Para pocas páginas más adelante, en el poema «Ira de siglos», retorna en el mismo segmento, simultáneamente, en el yo lírico, el desgarramiento de la súplica-reto y el estupor ante el abandono:

Yo, desbordado y solo, me levanté hacia el ámbito

**lanzando contra el cielo mi desnudo clamor.**

Y mudo ante la muerte, **ciegos los ojos pávidos**

**me abrumó claramente la distancia de Dios.**

(«Oda a los muertos», *IV PH*: 74)

La ceguera es una duplicación de la distancia. Ceguera en tanto no se manifiesta a la vista lo deseado por la mirada o incapacidad radical del que pretende ver y desvelar el misterio. Ya en «Prometeo» aparece este extrañamente cegado: «Oh Dios de los roquedos, libertador del fuego/ ¿Qué eterno resplandor cegó tus ojos áureos?» (*PH*: 65). Al igual que la angustia, la ceguera es otro rasgo en la actualización de la forma primordial del arquetipo. Prometeo angustiado y ciego, pero pleno de las potencias del fuego terrestre que no alcanza a conocer del todo, que oscuramente intuye. La ceguera pareciera una manifestación de «la cólera del corazón divino» (*IT*: 37) ante la *hybris* de Prometeo, o más bien de la *hybris* del hablante lírico de *Insistencia en*

la tristeza que «[...] quiere descifrar el misterio del Universo/y el secreto nutricio del tiempo y el espacio» (IT: 25) transferida ahora a Prometeo. De la misma estirpe se revela el hablante lírico del tercer poema, sugestivamente titulado «Sé que llevo la luz», cuando declara: «Busco angustiosamente el secreto inmortal/y encuentro sobre el mundo ceniza alucinante» (PH: 69), o cuando se pregunta:

¿Cuándo se me abrirá la puerta esplendorosa  
por donde filtra el viento abismal su misterio?  
Un gran silencio atónito responde entre la sombra  
mostrándome en la muerte su desnudo relámpago.  
(«Sé que llevo la luz», PH: 70)

Se creyera, por otra parte, que el hablante lírico se ha asumido como del linaje de Prometeo en tanto portador de la luz; sin embargo, la esencia de esa luz, que lo hace ciego al misterio y a sí mismo, no proviene del fuego de Prometeo, sino que es una persistencia de la «llama divina» que flamea en *Insistencia en la tristeza*, como ambiguo don de los dioses:

**Sé que llevo la luz, pero la noche inmensa**  
me agobia con sus astros de misterio infinito  
y en medio de este cielo llameante de verano  
**me ciñe con su veste la oscuridad eterna**

**Nada veo** en el disco radiante del espacio  
donde destellan grandes planetas milenarios.  
Sólo sé que fulgura por mi ser lancinante  
**esa terrible luz de Dios en la existencia.**

**Estoy ciego**, sin ver la belleza estrellada,  
ni la imponente bóveda de hogueras hermosísimas.  
**Dentro de mí la sombra con furia cenicienta**

**va apagando las últimas candeladas celestes.**

[...]

**Sé que llevo la luz, pero jamás contempla  
mi alma deslumbrada su hermosura insondable.**

Siento cómo me toca los ojos abismados,  
y nunca me ha ceñido su resplandor supremo.

(«Sé que llevo la luz», *PH*: 69)

Ciegan igual el «eterno resplandor» que cegara a Prometeo, el desnudo relámpago de la muerte, que la inmensa noche que ciega al hablante lírico. Ambas son formas del silencio de Dios.

En verdad, el hablante lírico no ha apropiado realmente aún el fuego terrestre de Prometeo, ese que el titán robaba, hollando en «galerías de volcanes antiguos/buscando entre la sombra su materia luciente/y con manos quemadas por lavas invasoras» («Prometeo», *PH*: 66) diera a los mortales. Habrá que centrarse en los versos iniciales del poema que da título al poemario y ubicado como cierre del libro, «Presencia del hombre», para ver todo el resplandor y los vivificantes efectos de esta otra luz prometeica:

Sí, la eternidad ha descendido sobre mi frente  
como un sol matinal.

Sí, tengo los ojos abismados en los siglos.

Me baña el corazón una claridad desconocida.

(«Presencia del hombre», *PH*: 81)

O los finales:

Pero ya mi verdad resplandece en la tierra,  
a mi sed ya se abren las fuentes inmortales  
ya en mis parpados siento el despertar hermoso  
bajo la nueva luz del mundo redimido.



(«Presencia del hombre», *PH*: 83)

#### 5.4 *Asombro: El Vértigo Fascinante y Aterrador de Lo Sagrado*

«La senda que va desde *Insistencia en la tristeza* a *Si mañana despierto* [los puntos de partida y cierre de la obra poética de Gaitán Durán] no es lineal sino esforzada y sinuosa», como bien hace notar Valencia Goelkel (1990: 13). Por otra parte, Cote Lamus hace la observación de la existencia de: «una curiosa continuidad [...] en toda la obra de Gaitán Durán», y prosigue: «[...] ideas y procedimientos poéticos pasan de uno a otro [poemario] ampliándose, complementándose, embelleciéndose, hasta quedar claros y definitivos, o bien los temas son enfocados desde diferentes perspectivas» (1990: 93-94). Esta *no linealidad*, por un lado, y *continuidad*, por otro —señaladas por dos de sus más cercanos compañeros en la aventura intelectual de *Mito*— que lo llevarán de un neorromanticismo con evidentes trazas piedracelistas<sup>104</sup> a instalarse en modos surreal-expresionistas que lo sitúan dentro de la postvanguardia, están fundadas en las metamorfosis del dispositivo arquetípico activado por *el silencio de Dios* como «respuesta» a las demandas del yo lírico ante el terrible rostro de la muerte; se abre así la vía de la nocturnidad eufemizadora<sup>105</sup> de la muerte, que posteriormente, se

<sup>104</sup> El movimiento Piedra y Cielo domina la escena poética de Colombia durante la década del treinta. Debe su nombre al conocido poema del poeta peninsular Juan Ramón Jiménez, cuya poesía purista es una de sus referencias. Contribuyó, considerando los anquilosados cánones romántico y modernista aún imperantes en nuestro país, a una cierta apertura renovadora del lenguaje, constituyendo lo más parecido a una línea de vanguardia, dentro de la historiografía literaria colombiana. Sin embargo, se trataría —si lo fue— de una «vanguardia conservadora» que no apropió directamente el espíritu de la vanguardia europea o latinoamericana sino mediante el filtro de la española Generación del 27. El resultado fue el arribo a un lenguaje, ciertamente, más fluido y más cercano al hacer poético contemporáneo, pero no lo suficiente para expresar la sensibilidad del momento. La metáfora aérea, el lenguaje floral y evanescente son algunos de sus rasgos dominantes que pronto devienen en clichés; no obstante su influjo llega hasta la década del cincuenta. La gran tarea de los poetas del cincuenta fue superar este influjo, que algunos, como es el caso de Gaitán Durán aún acusan en sus poemarios iniciales. La figura emblemática de este movimiento fue Eduardo Carranza (1913-1985).

<sup>105</sup> *Supra*, p.27.

metamorfoseará en diurnidad<sup>106</sup> prometeica liberadora dentro de los cauces de un discurso ilustrado, como ya he mostrado. Con su tercer poemario *Asombro (A)* (1953) se opera una metamorfosis de la rebelión metafísica iniciada en el prometeísmo, que expondrá al yo lírico a la tensión de las múltiples aristas de *lo sagrado*. El epígrafe de Rubén Darío, tomado de «Poema del Otoño» desvela el designio de esta forma de rebelión metafísica:

Apartad el temor que os huela  
y que os restringe;  
la paloma de Venus vuela  
sobre la Esfinge

La Esfinge, el misterio divino afanosamente indagado... El exultante paganismo del poema de Darío, que se despliega sobre un fondo judeocristiano, y abunda en juegos contrapuntísticos<sup>107</sup>, es un llamado al disfrute ante lo fugitivo de la vida y la inexorabilidad de la muerte. Pero esta Venus salida de la orfebrería modernista, no es la Venus que atraviesa el poema de Gaitán Durán, que arrastra consigo toda la estela rizomática de Afrodita, Istar o Astarté, con toda su carga de ciega fuerza de la naturaleza, proliferante energía de fecundidad, de sexualidad restallante, descarnada, indisociable de la muerte. Es lo que el poema designará como «el espíritu

---

<sup>106</sup> La noción de diurnidad es un concepto central en Gilbert Durand que, en general, designa las concepciones que apropian el simbolismo de la luz contra las tinieblas y contra ellas despliegan una actitud excluyente, polémica. De este modo, en él pueden inscribirse concepciones como el dualismo cristianismo (su lucha contra las tinieblas del mal) y la ilustración (enarbolando la antorcha de la Razón), si bien el cristianismo puede representar las tinieblas para la Ilustración. Prometeo como héroe filantrópico y civilizador, aureolado además por el fuego, es una figura representativa de la Ilustración. Desde luego, como todo arquetipo o símbolo puede leerse con diversos matices.

<sup>107</sup> «[...] Tú has gozado de la hora amable/y oyes después/la imprecación del formidable/Eclesiastés/El domingo de amor te hechiza/mas mira cómo/llega el miércoles de ceniza/*memento homo...* /Por eso hacia el florido monte/las almas van / y se explican Anacreonte y Omar Khayam [...]» (Darío, 1918: 12- 13)

dominador de la Tierra» (I, A: 90)<sup>108</sup>. En esa indisociabilidad y su potencia avasallante, estriban su carácter *sagrado*, su capacidad de generar *asombro*.

El solo título apunta a un temple de ánimo ambivalente. El significado de la palabra *asombro*, tal como lo definen el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) y el Diccionario de María Moliner, contiene la doble acepción de «espanto» y «admiración», actitudes emocionales que anidan simultáneamente en el hablante de *Asombro*. Este último diccionario es mucho más expedito cuando en su tercera acepción de *asombrar* señala: «Impresionar a alguien una cosa por su belleza, su magnitud u otra cualidad extraordinaria» (Moliner, S.F); ahora bien, esta impresión es ambiguamente de «espanto» y «admiración», cuestión que nos pone en la perspectiva de la impresión anímica del sujeto ante *lo absolutamente heterogéneo* que Rodolf Otto estatuye como sentimiento de *lo sagrado*. De hecho, Otto establece una relación directa entre *mysterium* y *asombro* cuando considera que «*Asombrarse* en su verdadero sentido [...], al principio, es un estado de ánimo que se manifiesta exclusivamente en la esfera de lo numinoso, y solo en la forma más desvaída que llamamos *asombro* se transfiere y pasa a otras esferas» (1980: 37)<sup>109</sup>. El primer segmento del poema coloca al lector frente a ese

<sup>108</sup> *Asombro* es un largo poema que consta de diez segmentos no numerados. Para efectos de comentario los señalaré ordinalmente.

<sup>109</sup> Me parece de interés apreciar esta observación en el contexto de los párrafos del que fue extraída: «El *misterio* por sí solo, separado de lo *tremendo*, puede ser designado con mayor exactitud por la palabra *mirum* o *mirabile* (admirable). *Mirum* no es todavía *admirandum* (que debe admirarse). La transformación de aquel en este se opera mediante el poder fascinante y el carácter augusto del numen, del que después hablaremos. Todavía *mirum* no equivale a *admirar*, sino tan solo a *asombrarse*, sorprenderse. *Asombrarse* en su verdadero sentido, porque este, al principio, es un estado de ánimo que se manifiesta exclusivamente en la esfera de lo numinoso, y solo en la forma más desvaída y generalizada, que llamamos *asombro* se transfiere y pasa a otras esferas. [...] Si ahora buscamos un nombre para designar la reacción específica que provoca el *misterio*, lo *mirum*, en el ánimo del hombre, tampoco encontramos en este más que una denominación, que se aplica igualmente a un estado natural y que, por lo tanto ha de tomarse a manera de símil o analogía: es el *stupor*. *Stupor* es claramente distinto de *tremor*. Significa el *asombro* intenso, el pasmo, el quedarse con la boca abierta. *Misterio*, en su acepción general (y por tanto más desvaída), significa solamente lo extraño, lo que no se comprende y no se explica. En consecuencia es también un concepto tomado de la esfera de los sentimientos naturales del hombre, y que, gracias a cierta analogía se nos

temple de ánimo y a eso otro, a esa *heterogeneidad* que difiere de lo divino o la muerte divinizada, del primer poemario; es el hombre alzado, desaferrado de Dios, el hombre prometeico del segundo poemario que ahora se abre y *asombra* (con fascinación y espanto) —y en esa medida se desprometeíza— ante la infinita pasión, inquietante, del mundo, a la orgía de la vida (germinal y destructiva), al infinito movimiento muerte-vida de la tierra y el universo-caos, y que recalca en la interioridad humana como conciencia que mira y siente:

Venga la tempestad de verano, seca como una tabla  
 cuando desata su **angustiosa mordedura en el vientre**  
 y desparrama un grueso sudor  
 de colmena pisada por los carros  
 y pone eléctricas coronas silvestres  
 en los bosques abandonados  
 hasta que se filtra el **pavor** por los tragaluces  
 y mata la miserable certidumbre de mi muerte.  
 Para fatigarme en las **penumbrosas germinaciones**  
 y apurar en el tiempo la **salvaje alegría**  
 hasta volverla roja majada  
 y **raíz brotada de la podredumbre**,  
 aspirando el agrio olor de ampulosos manzanares  
 y entre la basura arrojada a los despoblados:  
**venga todo a mi vida con revuelta belleza**,  
 con miedo y oscurísimos panales de deseo;  
**venga el espíritu dominador de la Tierra**  
 y **vuelque la magna caldera de la orgía**  
 sobre un temblor a medianoche de corazón devorado.  
**Descienda mi alma** de filo y de simiente

---

ofrece como designación para aquello a que nos referimos sin expresarlo íntegramente. Pero el misterio religioso, el auténtico *mirum* es —para decirlo acaso de la manera más justa— lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y , por ello, colma el ánimo de intenso asombro»(Otto, 1980: 37- 38).

**hasta el fondo mismo de la fugacidad indestructible [...]**

(I, A: 90)

Salta a la vista un temple de ánimo contradictorio: ferviente llamado y cortejo de palabra en contravía: angustiosa mordedura, pavor, miedo, temblor de corazón devorado.

Y ahí está el lenguaje tratando de nombrar lo innombrable, *lo que es*, simplemente: ...*el fondo mismo de la fugacidad indestructible, la magna caldera de la orgía*. El señorío de lo caótico e indomeñable por el hombre y que hace centro en el sujeto que lo padece y toma conciencia de ese furor. Lo dionisiaco deslumbrante y pavoroso:

**Incestuoso polen de la tierra,**

**semen aventado a los más altos árboles**

[...]

grito entrelazado de los **animales salvajes cuando copulan,**

**báquico festival** de los recogedores de piña

**toneles y bestias en el mismo fondo embriagador,**

[...]

venga todo a mi vida

y forre mi corazón con su cuero palpitante,

**sea piel de destrucción y nacimiento,**

[...]

Sea todo pasión pugnaz y desafiante

y rueda por las semanas de fiebre

como espeso pleamar de utensilios y sudarios [...]

(I, A: 89)

«Báquico festival», «fondo embriagador», «pasión pugnaz y desafiante», «destrucción y nacimiento», «fiebre», «espeso pleamar». El *leitmotiv*: «venga todo a mi vida» señala esa apertura a lo que antes, por vía de la eufemización o el prometeísmo, se había hecho esguince

(¿implícitamente negado o rechazado?). Ahora pide que lo «forre» o envuelva todo ese furor. Prometeo ha bebido del licor de Dionisos y alucinado padece la ebriedad del mundo. Sin duda no es una apertura absoluta como se da en una de las insoslayables referencias: Georges Bataille<sup>110</sup>, sino más bien grandes troneras o agujeros de intemperie en los muros defensivos, pero los suficientes para que entren a habitar en la palabra elementos tenebrosos que, aunque con diversas riendas sujetos, se aposenten en ella y ya no la abandonen:

Sonámbulo y transido, por la piedra  
de negro ser respondo a la imperiosa  
llamada del **centauro que designa**  
**las crasas magnitudes de la sombra.**

(v, A: 97)

---

<sup>110</sup> La apuesta por *lo absolutamente heterogéneo* en Bataille es total: en rigor, ir, aventurarse al encuentro de *lo Sagrado* tal como la categoriza R. Otto. En lo que él denomina experiencia interior apunta a lo infranqueable al entendimiento, a lo absolutamente desconocido. Dirá: «Llamo experiencia [interior] a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre» (Bataille, 1973: 17). Esta experiencia «es la puesta en cuestión (puesta a prueba), en la fiebre y en la angustia, de lo que un hombre sabe por el hecho de existir. Aunque en esa fiebre haya algún tipo de aprehensión, no puede decir: “he visto esto, lo que he visto es tal”, no puede decir: “he visto a Dios, el absoluto o el fondo de los mundos”; no puede más que decir: “Lo que he visto escapa al entendimiento”, y Dios, el absoluto, el fondo de los mundos, no son nada si no son categorías del entendimiento» (p. 14). *Lo absolutamente heterogéneo* en Bataille, y el trato con éste es ese «lugar de lo desconocido inconcebible –salvajemente libre ante mí, dejándome ante él salvaje y libre–» (p. 14). Para describir esa relación con eso otro y la naturaleza de eso otro desconocido apela a la mística apofántica del Aeropagita señalando que en la experiencia interior ocurre algo análogo, con la diferencia de que sería una aprehensión por vía negativa, pero sin nada que aprehender. Se diría que consiste en una especie de Teología negativa pero sin *Theos*. El impulso de ir hacia lo desconocido completamente inerme, sin ninguna clase de seguridades, completamente abierto, desposeído, le da a su esfuerzo un talante casi sobrehumano a fuerza de querer sobrepasarlo todo: una ética del sobrepasamiento. Para la aventura del que se lanza desnudo a lo desconocido Bataille utiliza la imagen del «desintoxicado», al señalar que con la vida nos es otorgada la facultad de crearnos «ilusiones nubosas», como narcóticos, que permiten al ser humano soportarla, entonces se pregunta «¿Pero qué es de nosotros, cuando desintoxicados nos enteramos de lo que somos?» (p.10). Llegado a ese estado de «desintoxicación», luego de un momentáneo desfallecimiento del espíritu, este estado de «desintoxicación» es el soporte de un heroísmo supremo ante el reto de esa *heterogeneidad* en que no cabe siquiera hablar de que el centro esté vacío, sino en que el centro es impensable: «Pero si carecemos de narcótico, se revela un vacío irrespirable. Quise serlo todo: si desfallezco en este vacío, pero reuniendo valor, me digo: “Me avergüenzo de haber querido serlo todo, pero ahora lo veo, eso era dormir”, a partir de entonces comienza una experiencia singular. El espíritu se mueve en un mundo extraño en el que coexisten la angustia y el éxtasis» (p. 10-11). El pensar de Bataille es el pensar del «despierto», del «desintoxicado» al asedio permanente, infatigable, desasosegado de *lo absolutamente heterogéneo*, a riesgo de sí mismo, en que todas las potencias del espíritu: racionales e irracionales se confunden en un pensar extremo, fronterizo del desborde de los límites.

**Trono del Maligno**, pongo mis pies  
 sobre un cocimiento rojo como langosta,  
 monto un mulo gris en cuyo balanceo  
**despierta la comezón y el escudo se agrieta**  
 para **apurar mi delirio** en las rosas de la **bacanal**

[...]

**Se despedaza** en mi pecho **la fría rosa ordenadora**  
**y el monstruo triunfante**  
**resucita al tercer día** entre los meandros [...]

(IV, A: 96)

La imaginería judeo-cristiana resuena en el segmento anterior y se pervierte (inversión de la figura de Cristo) en el monstruo triunfante, que es ante todo bicéfala compulsión de sexualidad y voraginosa vivencia de la muerte. El lenguaje se enriquece en este tono delirante, la palabra sigue ese ritmo de vértigo, las imágenes entrechocan arracimadas, turbias y espléndidas, con desazón se arremolinan o estallan desafiantes. Oleajes tempestuosos sumergen y levantan al ser: es el latir sobrehumano de la Tierra: «Todo esto de inexplicable y **tremenda hermosura** [...] de un asombro **extrañamente fascinador**» (VII, A: 102). Los apareamientos tensos de las palabras, alejados de lo armonioso y sereno («revuelta belleza», «salvaje alegría»), dibujan el estar inmerso en una *alteridad*, totalmente distante a lo experimentado antes por el yo lírico. Las construcciones oximorónicas constituyen así maneras privilegiadas que asume la palabra para expresar el anudamiento e interpenetración *asombrosa* de las cosas: vida y muerte, una brotando de la otra, engendrándose recíprocamente, simultaneidad de goce y temor: «Naturaleza **fría** de la **muerte** donde **apuntan** pámpanos **ardientes**» (II, A: 91), «[...] con **miedo** y oscurísimos **panales** de deseo» (I, A: 90).

Asimismo yuxtaposiciones heteróclitas que hacen campear el enigma en el texto:

[...] astronómica luz de ojos cortados,  
y helecho, hormiga, o cielo con boñigas de oro.

(III, A: 93)

La cercanía de la hormiga torna irrisorio este cielo ya escarnecido con el decorado de boñigas, si bien de oro. Con una estructura igual: «moscas de oro», se introduce un efecto inquietante en la línea: «moscas de oro zumbando sobre las defunciones» (I, A: 89), donde si bien las moscas hacen parte del círculo metonímico de la muerte, el elemento áureo connota un cierto indiferente «cinismo» de la naturaleza, en la medida que el destellar, el revolotear y zumar dicen el bullir y la exasperación proliferante de lo viviente.

Por otra parte, frente a este magma vertiginoso, móvil, cambiante se evoca la búsqueda anterior de plenitud:

(Desde antes de nacer ya mi asombro venía  
creciendo por los siglos; frente a los calurosos  
desnudos de la Tierra con sus higos repletos  
de zumo y marchitez; frente al mundo palpable,  
secreto y mutilado por las caducidades.

**Confusa y ciegamente se buscaba un poder**  
sepultado y **sin cambio, donde** las hojas muertas  
de **estaciones y árboles fueran siempre cogollo**  
**verde y embriagador [...]**

(VIII, A:103 )

Fiel a su condición de hombre por el que habla la angustiosa condición humana, amasado con el polvo y los huesos de sus milenarios predecesores, se ubica la genealogía del *asombro* en



lejanas latitudes. Ese *asombro* venía lateralmente germinando, soslayado, obliterado, atenazado, ganado por la seducción de la armonía de lo durable, afincada en la fijeza. Ahora ese *asombro* embrionario se libera y adviene en su compleja maduración en entero *asombro* cuando se revela y se asume, en desquiciante aparición, la irisación de *lo heterogéneo*:

Pasión. Asombro. Frutos enturbiados  
por cegador verano de manadas...  
La inerme tolvana sepultada  
deja sus rancos ecos en la niebla  
y la purpúrea cara en los vitrales  
aguardando la mar, la piel del miedo  
que ciñe el frenesí de oscuros siglos  
instantáneos

[...]

Pasión. Asombro. Hendido terciopelo  
recorriendo los sueños con su fina,  
cruel suavidad de fuego resbalado  
determina los tópicos; y el alma,  
de fijeza divina en su ardimiento,  
la subyuga el horror [...]

(IX, A:104)

Entonces, en ese juego fragoroso del vértigo de la vida y la pasión-asombro del sujeto-objeto de ese vértigo, brota el gesto exaltatorio del cuerpo y la carnalidad, largamente excluido por la tradición judeocristiana y expulsados al ámbito del Mal<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Esta exclusión ya la señalé (*supra*, p. 30) como un corolario del proceso de construcción de *lo santo* tal como lo plantea R. Otto (1980). En esta misma dirección apunta Cecilia Dupuy de Casas (1990) a partir de Denis de Rougemont. En lo que disiento es en ver en la obra de Rougemont [*El amor y Occidente*] la explicación a la presencia protagónica del Mal en el mundo moderno. El impulso, la raíz de esa fascinación por el Mal del mundo moderno remite a ese acontecimiento fundacional de la modernidad que es *la muerte de Dios* o

Glorifico la oscura  
 mitad de mi existencia: el lado combatido  
 de mi cuerpo, esa parte hermosa de la vida  
 donde cimbra el deseo. Glorifico ese mimbre  
 empapado en los belfos del torrente, y al toro  
 entre vacadas pardas y saltos de la yerba,  
 o aquella estremecida pureza de una cópula  
 bajo el sol anchuroso.

(x, A:105 )

Reconociendo esa otra parte mutilada de su ser, se reconoce en su compleja mismidad y acata el imperio avasallante de esa dinámica «más allá del bien y el mal» que enfebrecce la naturaleza:

Triunfadora pasión, ya tomo su brebaje  
 agrio y desordenado por siglos de belleza!  
 Triunfadora pasión, ya mi revuelta vida  
 llena la delirante finitud de la Tierra!

(x, A:107 )

---

muerte de *lo santo*, trasvasándolo a la terminología de Otto. Veamos la cita de Dupuy de Casas (1990): «Ya en 1939 el escritor franco-suizo Denis de Rougemont señalaba, en su obra *El amor y Occidente*, los contradictorios aspectos de esa dualidad que debe enfrentar el hombre occidental desde que el cristianismo separó a Eros, como símbolo del amor profano, de la voluptuosidad y la concupiscencia o “loco amor”, del símbolo del amor cristiano, o Agapé, en el sentido del Cáritas, amor al prójimo, amor divino o “buen amor”, en eterno conflicto con este amor pasión. Es decir, a raíz de la escisión establecida por el cristianismo, al radicar el elemento del Mal en el mundo del Eros profano, quitándole arbitrariamente, su inequívoco carácter sagrado, y reconociendo solamente en el mundo del Agapé cristiano, una experiencia interior semejante a la religiosa. Con este antecedente de Rougemont se explica el resurgimiento y la revaluación de Sade y del personaje del Libertino en los autores ya mencionados [Bataille, Marcuse, de Beauvoir, D.H. Lawrence, Klossowski, Fromm, entre otros], como también su marcada tendencia por lo oculto, por lo mágico y por la transgresión de lo prohibido, particularmente en la obra de Bataille» (pp. 68-69). La expulsión del Eros a la esfera del Mal, por otra parte, no alcanza a explicar «la tendencia por lo oculto, por lo mágico»; esto es más fácil entenderlo como la búsqueda de sustitutos de Dios, exploraciones encaminadas a llenar su lugar vacante.

Esta «delirante finitud de la Tierra» niega toda Trascendencia, es manifestación de *lo absolutamente heterogéneo*, de aquello que desquicia los cimientos en su percepción como *sagrado* y abarca y sobrepasa cualquier finitud.

Pero en el yo lírico, aun abrazando «a esa Eva en su incestuosa maternidad sin tiempo, amante y madre ciega que nos traga y engendra» (x, A: 105), abre resquicios la angustia (como necesario momento que es del oscilante *asombro* implicado en la conmoción interior, centralidad de la experiencia de *lo sagrado*). Y así junto a la «salvaje alegría», junto a esa «totalidad benéfica [...] sin una geometría exacta en su hermosura» (x, A: 107) —hermosura, sin duda, bizarra, inquietante— gravita esa otra procelosa «geometría» de una secreta angustia que acompaña al hablante lírico, angustia, por lo demás inseparable de la captación de esa siniestra<sup>112</sup> hermosura: ámbitos, acontecer, intimidad lastrados de impurezas:

Restalla el océano [...]  
Barre los cuerpos prematuros  
que esparcen lívido resplandor sobre las algas  
y sobrenadan como vejigas de toro muerto  
alrededor de los muelles de brea.

(IV, A: 95)

Atmósfera inhóspita, crapulosa, mundo caído, recorrido por el miasma y la abyección:

El purpúreo racimo desgajado  
del sexo, por la noche declinante  
cae desde el delito penumbroso  
a la simiente oscura de la tierra

(II, A: 91)

[...]

---

<sup>112</sup> Lo siniestro, amenazante o inquietante hace parte de esa ambivalencia propia de *lo sagrado* o *numinoso* tal como fue descrito siguiendo a Rudolf Otto (*supra*, p 30).

Siempre se busca el alma lejos de la osamenta,  
 [...] mas ella, sucio ángel, gime por los cacharros  
 y estalla entre las sábanas manchadas de simiente  
 (x, A:106)

En esta sucieza del ángel se presiente una secreta nostalgia: no es sin cicatrices como el hombre cae hacia sí mismo:

Alto de nada, caigo *asombrado* en el mar [...]  
 (x, A:107 )

El mar, ese símbolo del Caos primordial. Caída en un sí mismo, pero no bajo el signo inmanente de Prometeo, sino de una *inmanencia otra*; donde ya no cabría distinguir entre Inmanencia y Trascendencia, donde el ser humano está solo y desposeído, y condenado al *asombro* ante la indiferencia del Universo, en el infinito juego de las fuerzas de la Tierra y del azar.

### 5.5 China: Prometeo se Sienta Meditativo Sobre la Roca de su Suplicio

Luego de la experiencia del viaje a la naciente China maoísta, el delirio de *Asombro* da paso a un tono distinto con *China (CH)*, libro que recoge poemas escritos entre 1952 y 1955<sup>113</sup>. Sesenta textos numerados, breves, rimados los más de ellos, con introducción de momentos de prosa. El yo lírico se contrae y reposa, respecto del explosivo y oscilante de *Asombro*. La rebelión

---

<sup>113</sup> Su publicación data de 1964 (en la revista *Eco* de Bogotá, tomo IV- número 23), es decir, es posterior a sus otros libros. Sin embargo, resulta más lógico y productivo ubicar aquí su análisis, pues es en ese lugar (entre *Asombro* y *El libertino*), periodo correspondiente a su fase de escritura 1952-1955, donde se plenifica la significación en el contexto-proceso que lleva a sus más logrados poemarios. De otra parte, se prosigue el orden de la compilación de la obra de Gaitán Durán realizada por Valderrama (1975).

metafísica abandona su exploración de *lo sagrado*. La palabra es ajustada, contenida. El impulso inmanentista torna a un prometeísmo sosegado, alejado de toda vehemencia. Dicción casi aforística. Se diría que Prometeo ha dado muerte al devorante buitre y, sentado en la otrora roca de suplicio, reflexiona; a veces enigmáticamente. Es verdad que no lo acompaña la coreografía del fuego tan asociada a este arquetipo de modo evidente, pero subterráneamente persiste: toda su llama ahora es lucidez reflexiva, lucidez que abreva claramente de la diurnidad de la Ilustración, cuyo centro es la conquista de la autonomía del hombre.

La referencia a la figura de Dios es numerosa, pero su muerte pareciera, a primera vista, un caso cerrado:

2

El pino venenoso  
de Wu Chi no resiste  
otro invierno. **El roñoso**  
**dios muere de ser libre**  
(CH: 111)

17

Si quieres verlo subir  
por la escala donde baja  
**míralo ahora morir**  
**a la sombra de tu falta**  
(CH: 114)

La *falta*, ahora es virtud liberadora. En la dialéctica de recíproca creación entre hombre y Dios, el *asesinato de Dios*, libera a ambos. Dios no puede vivir sin el hombre, pero ahora el hombre puede vivir en plenitud:

3

¡Atad el viento  
y conquistad la noche,  
que **sólo encontraréis**  
**tras los astros al hombre!**

(CH: 111)

El léxico jurídico-moral constituye una estela vertebradora del conjunto: *falta, crimen, delito, culpable, inocente, vicio*. Proviene del elemento judicial presente en el imaginario cristiano a través del sistema de recompensas y castigos (Cielo e Infierno) que irradia la imagen central del juicio final, asociado a una voluntad moral que se verá más claramente en el posterior poema *El Libertino*. Sin embargo los significados se invierten, o se apela a acepciones ennoblecedoras de la palabra, habitualmente utilizada en acepciones negativas. Así, en los textos 11 y 12, en torno a las imágenes de la Tierra y el Cielo que funcionan por la oposición maternalidad/desprecio:

11

¿Que fue **maternal la tierra?**  
Figura le daba el **vicio**;  
su **delito**, omnipotencia,  
Mamaba el niño los **siglos**.

(CH: 113)

12

Doble gobernante mide  
**el cielo que nos desprecia:**  
el **crimen** que te imagina,

mi imaginación que crea.

(CH: 113)

La palabra *vicio* funciona no en la acepción pecaminosa sino como mimo o «exceso de condescendencia con que se educa a un niño»<sup>114</sup>, de este modo se desactiva o ironiza la noción de delito: todopoderío de la simbólica madre Tierra que amamanta a sus hijos en la secularidad, en la inmanencia. El poeta se toma la licencia de pluralizar *el siglo* («los siglos»), ámbito de la vida opuesto al de la vida consagrada, por razones de ritmicidad y de evitar la cacofónica repetición del artículo *el*. De otra parte al Cielo, cuya elusividad «nos desprecia», es despreciado, y se erige en *crimen* la imaginación del Cielo o de Dios. La potestad de creación se desplaza hacia el hombre. *Crimen* es todo lo que rebaja la dignidad humana, la plenitud del hombre. El camino que conduce hacia ello es trabajoso y amenazado de abismos (el principal es él mismo); de este modo declara en el texto 28:

**El viaje hacia el hombre se hace por el camino más largo y a menudo interrumpido por tentaciones furtivas o invisibles.** No es la menor el miedo al ridículo. Ni la mayor, el vil respeto por la justicia. **Al final encontraréis, desnudas, la historia, la política, la moral, la religión**<sup>115</sup>. Si se invierten los términos y se busca apenas la complacencia de la vista, de nada

<sup>114</sup> Quinta acepción de la palabra *vicio* que registra el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (S.F.).

<sup>115</sup> Es de tener presente que la muerte de Dios no implica la desaparición de la religión, o más estrictamente, del cristianismo; solo el desplazamiento de este último o de Dios del centro de la cultura y la sociedad, ocupando un lugar subordinado respecto de las instituciones propias de una organización laica de esta, sin dejar de seguir poseyendo un gran peso en la misma y en el individuo. Michel Onfray, en su *Tratado de ateología*, dice que el mundo occidental sigue inmerso, en gran modo, inconscientemente o por inercia en la episteme judeo-cristiana: «La episteme judeocristiana [...] constituye un imperio conceptual y mental difuso dentro del conjunto de engranajes de una civilización y una cultura [Occidente] (2006: 63)»; «Salvo la teocracia asumida [...], la gran mayoría, incluso los practicantes, actores e individuos a los que concierne, ignora la genealogía judeocristiana de las prácticas laicas la mayor parte del tiempo» (p.67).

vale ir al otro extremo del mundo. Llevaréis a todas partes una patria desmantelada<sup>116</sup>.

**Habréis rechazado lo sobrenatural, solo para asumir tareas pueriles [...]** (CH: 116)

Esto indica que el caso de Dios no es un caso cerrado como pareciera. Puede resucitar en cualquier momento adoptando diversos avatares, transfiriéndose su naturaleza de punto de referencia o autoridad absolutas en conceptos-ídolos, que constituyen formas del gran mito de la modernidad, el mito del progreso, puesto en juego en nociones como: la historia, la política y la moral, que devienen en instancias absolutas castradoras de la libertad y realización del individuo, en formas secularizadas de la religión o, en todo caso, sustitutos ideológicos de la misma. Muere Dios, pero rebrota camuflado en «ídolos» en nombre de los cuales se sigue coercionando al hombre, sacrificando la plenitud humana. Por esas «puerilidades» es por lo que se habría rechazado lo sobrenatural para recaer en nuevos modos de dominación del hombre. Extrapolando a su ensayo «El Libertino y la revolución» (LR) (1960), consistente en una mirada crítica sobre la figura del Marqués de Sade, se arroja más luz sobre el sentido de este texto 28; al final del mencionado ensayo señala:

Yo pienso que **la revolución francesa y la revolución rusa** [ambas realizadas, con diversos sesgos, bajo el signo de la Ilustración] **han sido las dos más grandes tentativas que se han hecho en la Historia para que el hombre pueda vivir.** Ambas han producido cambios básicos en las estructuras económicas y sociales, **pero ninguna de las dos ha cambiado al hombre. El sitio que Dios dejó al desaparecer lo ocuparon los mitos de la burguesía**

---

<sup>116</sup> Se filtra a través de esta expresión «patria desmantelada» una referencia específica a la situación política de su país: sumido en la violencia desde sus orígenes como nación independiente, no ha sabido estructurarse como un auténtico Estado laico, en lo político, y en lo intelectual sigue preso del provincianismo. Gaitán Durán en actitud y en su hacer como intelectual apunta hacia ese Estado y hacia una cultura pluralista, abierta, cosmopolita.



**para que el ser desvalido se comportara como si Dios siguiera existiendo.** Actualmente el pensamiento de Marx lo devora la idolatría por la Clase o el Partido. Las ideologías que degradan al hombre sólo se extinguirán cuando la revolución alcance la intimidad humana y realice una *moral concreta*<sup>117</sup> [...] (LR: 411)

El gran obstáculo en el viaje hacia el hombre es pues, el hombre mismo, los ídolos que se crea para llenar el lugar dejado vacante por la divinidad, las propias autolimitaciones que se impone para evitar asumir su soledad, su autonomía, su libertad. Con otros matices, pero en esa misma orientación hablan los textos 15, 20 y 37:

15

Ayer aberrante amor  
chalán feroz por la tierra.  
**Hoy templario arrodillado**  
**contrición de la impotencia.**

(CH: 113)

20

¿No es permitirlo todo  
inventar nuevas voces?  
—¡**Detenedlo! Es su modo**  
**de imponer otros dioses.**

(CH: 114)

37

El cielo que pretendía  
fue el cielo que la perdió.  
**Cambiar de dios merecía.**

---

<sup>117</sup>Expresiones como esta muestran la estirpe sartreana de Gaitán Durán. Se refiere a una moral no trascendentalista, comprometida con el hombre, en el marco del materialismo o marxismo humanista del existencialismo.

**sólo cambió de aflicción.**

(CH: 117)

Esa transformación que exige Gaitán Durán es una revolución radical, en la raíz del ser humano, que atañe a su laberíntica intimidad, a su animalidad. La vía que propone para llegar a esta *moral concreta* es el erotismo (en que se anudan violencia, hedonismo, sexualidad y muerte). En *China* no aborda frontalmente el erotismo, que será el eje de su poemario *Amantes*, sin embargo, algunos textos lanzan hilos anticipatorios en esa dirección, que ya despunta en la asunción de la sexualidad en *Asombro* desplegándose en el ámbito de *lo sagrado*. Estos hilos anticipatorios se ven en los textos 32, 33, 36, 39:

32

No fue escuchado el que amó

Sin ser jamás el Amante.

**Ganó todo y lo perdió**

**Por la gloria del instante.**

(CH:116)

33

¡Substitución del infierno!

**Príncipe ya de su falta,**

**vuelve a ganar con el cuerpo**

**lo que perdió con el alma.**

(CH: 116)

36

Desnuda estás, con un cuerpo

que responde por tu alma.

No puede un amor humano

reconocer otra falta.

(CH: 117)

39

Quedó desnuda. Toqué  
ese cuerpo fugitivo  
y a la muerte le arranqué  
la gloria de verme vivo.

(CH: 117)

*Príncipe de su falta*: autodomínio, esplendor de ser amo de sí mismo en su revuelta contra toda omnipotencia; es esta la imagen del hombre que proyecta la rebeldía metafísica en el poemario.

## 5.6 El Rey de la Peste

*El libertino* (1954) es un arduo y extenso poema que consta de doscientas veintiocho líneas. A partir de la aparición de la muerte o del cuerpo muerto, en toda su majestuosa inanidad, en el primer segmento, hacen presencia una serie de personajes tipo, moviéndose abstractamente en la historia: el Guerrero, el Pontífice, El Libertino, el Santo, el Abogado del Diablo (aludiéndose, al parecer, al proceso de canonización), el Rey de la peste; igualmente alusiones a personajes literarios como Odiseo o el Capitán Acab, y, acaso, a la figura histórica (difuminada) del rey Enrique IV del Sacro Imperio Romano Germánico en el episodio conocido como «humillación de Canossa»<sup>118</sup>, en el marco de la disputa de las investiduras con el Papa Gregorio

---

<sup>118</sup> La conocida «humillación de Canossa» constituye uno de los episodios que han entrado en la historia con los tintes de la leyenda, en uno de los más tensos enfrentamientos entre la Iglesia y el poder secular, protagonizados por el Papa reformista Gregorio VII (1073 - 1085) y el emperador del Sacro Imperio Germánico, Enrique IV (1056-1106). Su escenario fue el castillo de Canossa, de donde deriva tal denominación. Al teocentrismo regio, dominante en el Imperio, Gregorio VII intenta oponer el teocentrismo pontifical: la punta de lanza es la necesidad de la reforma de la Iglesia ante el predominio de la simonía (compra de los cargos eclesiásticos) y el nicolaísmo (incumplimiento del celibato), sumado al interés por recuperar la potestad de proveer las investiduras de los laicos a cargo de

vii. Su interpretación resulta compleja. Baste observar las referencias discrepantes que hacen Juan Liscano, Valencia Goelkel y Cote Lamus al abordarlo. Señala el primero de ellos: «[...] poema internamente contradictorio pues se desgarrar entre el peso de la heredad judeocristiana, la nostalgia del alma inmortal, y el imperio del Rey de la Peste, la intuición arquetipal del Libertino [...]» (Liscano, 1990: 35). De su parte anota Valencia Goelkel: «[...] el poeta cree saberse mortal, ser “el Rey de la Peste”, el poeta además se identifica con el hombre en general [...]» (1990a: 15). Cote Lamus, luego de poner de relieve la claridad del poema (1990: 94), pasa a delinear en una doble significación la figura del Libertino:

«El Libertino» a los ojos de la sociedad es aquel que discrepa con los procedimientos rutinarios de los que se vale el engaño y la hipocresía: y el otro, el verdadero «libertino» que astuto y perverso encauza el interés de la comunidad mojigata contra quienes lo fiscalizan para así ejecutar con mayor libertad sus maldades. Irónicamente el poeta juega con esta significación bisémica a lo largo del poema, con lo cual logra una mayor intensidad y hace patente el tono angustiado del hombre moderno. (Cote, 1990: 97)

---

feudos eclesiásticos, investidura que se había convertido en prerrogativa del emperador. El marco en que se apoyará el Pontífice es la teoría de los dos poderes (o de las dos espadas) planteada por el Papa Gelasio (492-496) en carta al emperador de Constantinopla, Anastasio: «hay dos poderes que gobiernan el mundo: la autoridad sagrada de los pontífices y la potestad regia. El poder de los sacerdotes es tanto más pesado, pues deberán rendir cuentas al señor en el Juicio Final, de los reyes mismos. Tú sabes, mi muy clemente hijo que si gobiernas al género humano por tu dignidad, inclinas sin embargo tu cabeza ante los prelados en las cosas divinas. Al recibir de ellos los sacramentos, esperas recibir de ellos los medios para tu salvación y sabes que es necesario estar sometido al orden religioso más que dirigirlo [...]» (Mitre, 1991: 99). En virtud de esta potestad Gregorio VII promulga *los Dictatus papae*, que entre sus 27 proposiciones conceden al pontífice la facultad de «desligar del juramento de fidelidad [de sus súbditos] a un monarca inicuo» (Mitre, 1991: 136). Habiéndose caldeado el ambiente, el emperador intima al Papa a dimitir, ante lo cual Gregorio VII, responde con la excomunión, deshacimiento del vínculo de fidelidad del súbdito y la desposesión del cargo al emperador. Por su parte los príncipes alemanes enemigos del emperador, tratando de sacar partido de la situación lo amenazan con desconocerlo como tal si antes del cumplirse el aniversario de excomunión no le es concedido el perdón papal, y simultáneamente convocan a una dieta en Ausburgo a la que es invitado el Papa. Este confirma su asistencia. Ante el peligro inminente que supone la presencia del Papa en esta dieta, el emperador despliega la estrategia de salirle al paso y solicitar su perdón: esto lo hace no en condición de emperador, sino en la condición y hábitos del penitente. Ante esta encrucijada el Pontífice, que se encontraba en el castillo de Canossa, pese a su desconfianza le concede el perdón al emperador, quien así exorciza el peligro (Jedin, 1987: 588-589).

Armando Romero, más allá del poema específico, tomando en un sentido más amplio la figura del Libertino, y refiriéndose a las transformaciones que se operan en esta poesía hasta desembocar en *Amantes* dirá: «el libertador Prometeo se cambiará en el transgresor libertino: Sade, dios de las prisiones y los roquedos»<sup>119</sup>.

En verdad, en el poema no resalta la claridad rampante que destaca Cote Lamus. Por una parte, está la interpretación bisémica que él mismo hace del Libertino; luego, obsérvese como si para Liscano el Rey de la Peste tiende a identificarse con el Libertino, para Valencia Goelkel tiende a identificarse con el poeta mismo (se entiende que está hablando de la voz lírica). Desde mi punto de vista hay una ambigüedad estructural del poema, que de suyo se resiste a cualquier intento de desambiguación: las figuras referenciadas se entrelazan configurando un punto nuclear constituido por todas aquellas manifestaciones o tipos del ser humano que mutilan al hombre, que agreden al hombre en su búsqueda de sí mismo, como plenitud inmanente. Ante el juego de todas ellas (que es, finalmente, la misma imagen: el hombre contra sí mismo) la voz lírica reclama en el cierre del texto:

Detente aquí y goza el breve día  
el furtivo desnudo de la tierra.  
Sé lo que no se repite,  
ni ha apelado jamás ante los dioses!  
(L: 133)

---

<sup>119</sup> Citado por Santiago Espinosa (2012), en el apartado La ética del Libertino, de su artículo «La muerte alcanzada». Si bien la revuelta prometeica y la transgresión sadeana, pueden arrancar de un mismo impulso de rebeldía se insertan en concepciones del hombre distintas; no veo en este caso la transformación de uno en otro; sí, a partir de ese impulso común, la convivencia simultánea, en tensión, de matices de una y otra figura.

Segmento este en que Valencia Goelkel (1990a) acertadamente ve —pero descalifica— una «regresión a la inocencia humanística del Prometeo» (p.14). Por cierto, prometeísmo como acento con que culminan, en coincidencia, los poemarios *Presencia del hombre*, *Asombro* y *El Libertino*.

Detengámonos en algunos momentos del poema. El tramo inicial enfatiza en la pura nada del muerto, en la pura carne abandonada a la corrupción, al poderío de la muerte, y en esa medida a la vanidad de los honores o jerarquía que en vida ostentara:

¿Quién recuerda los nobles gestos del muerto  
y la resonancia de las necrologías?

Bien muerto está, bien enterrado, y satisfecho  
para los unos, y para los otros en las capillas  
del infierno o en la más vulgar de las metamorfosis:

insecto o tótem  
o pájaro de carroñas  
o roja fruta velluda  
o corola de lenocinio  
abierta a las simientes extranjeras.

Bien olvidado para su mujer y sus herederos, y  
para mí apenas un pretexto, la incuria, de un día  
sin placer.

Bien perdido de él mismo, de su cuerpo tan útil y  
hermoso como el de todo hombre entero.

Para ver la apoteosis del ciego

Con ojos

Con lengua

para trabajar la piel de la adúltera

Con tres manos

sin otra libertad que la pantomima del sordomudo

Con sexo además.

Con la inmunidad de una gota de semen, desde los  
siglos resbalada hasta la astrología del dios  
sin memoria.

(«Argumento», L: 127)

La nulidad de toda pompa en vida ante el hecho inapelable se reduplica en la oquedad que arrastra consigo la palabra *resonancias* y el talante huero de un género que tiende a la retórica como es la necrología con sus espurias enumeraciones de las virtudes y méritos del difunto. El hablante lírico parece solazarse en el hecho con la repetición de la palabra *bien* («bien muerto», «bien enterrado», «bien olvidado»); es observable una actitud de rebajamiento en los términos a que apela para nombrar las posibles transformaciones en el retorno del cuerpo a la tierra e integrarse a los misteriosos movimientos de la dinámica de la naturaleza («insecto», «carroñero», «corola de lenocinio»), asimismo su actitud de indiferencia ante el acontecimiento. Se reserva sí un gesto de homenaje para la corporalidad viva: «cuerpo tan útil y hermoso como el de todo hombre entero», así como un «venenoso» regodeo en su condición terrestre que es enrostrada al dios desmemoriado, metonímicamente, en esa minúscula y estelar gota de semen, emblema de la sexualidad rechazada. Seguidamente en sucesivos segmentos van irrumpiendo las figuras referenciadas que se desdoblan de modo difuso unas en otras:

La figura del Guerrero o Conquistador:

Sólo queda tu pundonoroso carácter  
junto al yelmo enterrado,  
sólo el signo honorable

cuando levantas tu pesada mano de soldado

[...]

(L: 128)

Negando el fulgor del poderío, esta figura se desliza alusivamente a la de Odiseo, Guerrero en dilatado y sinuoso exilio:

No, no era tu potestad milenaria.

¡Ninguna desnudez humana

sobrevive al destierro!

(L: 128)

(¿Destierro del forastero? ¿Destierro de sí mismo? ¿El destierro que implica la orfandad metafísica del hombre?). El poderío del Guerrero (cuya violenta estela incluye al Conquistador y al Monarca) se desliza en el llamado de la carne: muestra su debilidad, el suplicio de la soledad, de la incompletud exacerbada en la memoria del cuerpo deseante en el llamado apremiante, lejano, del placer:

[...]

no era la obligada continencia

del año de luto

o la tela de Penélope

en la furtiva luz del gineceo,

sino el tenso cuerpo interminable,

la conocida respiración del placer

[...]

Era la calurosa pelusilla leonada

de la piel que tú amabas

como investidura de tu robusta virilidad.

(L: 128)



Esta imagen del Guerrero rebajada por la lubricidad se desplaza hacia la prosternación del Monarca (avatar del Guerrero) a los pies de otra figura del Poder: el Pontífice, en lo que pareciera una alusión al episodio de la «humillación de Canossa» —ya anotada— uno de los innumerables momentos del litigio en la historia de las Dos Espadas, la terrenal y la espiritual (el Poder bifido de Dios):

¡Oh mito del monarca que se pone el sayo del penitente, cambia su corona por el bordón de cedro y cubre con ceniza su larga cabellera de Templario, para atravesar el puente levadizo ante los ejércitos y besarle los pies al Pontífice!

[...]

litigios dirimidos por un Dios  
que, si debe existir, nunca ha llamado  
en su ayuda a los pueblos que lo eligen.  
Procónsul de Lisiados, Mayordomo del Libertino.  
Intermediario oscuro de tu Verbo  
fue el más indigente de tus súbditos.  
Falaces los deberes, bajo el foro  
tu voluntad carnal se rebelaba  
contra la multitud de los creyentes.

(L: 128-129)

La figura del Pontífice además de ser subvertida mediante los rasgos o atributos, irónicamente mayestáticos, de «Procónsul de Lisiados», «Mayordomo del Libertino», «Intermediario oscuro de tu Verbo», se anuda a la figura del Libertino (como servidor suyo) o se desdobla en ella, conminado por la carnalidad. «Procónsul de Lisiados», lo hace el más «indigente» (habría que entender rastrero, vil o indigno) de los hombres por cuanto se estatuye como portaestandarte de la mutilación del ser humano. La representación del lisiado o mutilado

se ve en la «pierna de palo» de Acab y del Rey de la Peste al que aludirá posteriormente el poema.

En el despliegue, en meandros, del poema el rol bifronte de la figura del Abogado del Diablo en los procesos de canonización, y la reiteración de la imagen del yelmo, tras el cual puede ocultarse cualquier rostro (escapando a una restrictiva adscripción al Guerrero), acentúan la no fijeza en la significación, la ambivalencia de las proteicas figuras o su doblez ética. Esta condición metamórfica de las figuras se intensifica en el carácter brumoso del referente (quedando suspendido en una especie de limbo) a que apunta el pronombre o adjetivo posesivo al que se dirige el yo lírico, en la medida en que se realizan las súbitas mutaciones de una figura en otra:

Pero bajo **tu** yelmo, qué chalán de fronteras  
o viento en plena cara y hermosa cuatrería!

(L: 129)

[...]

Yo busco los Libros Apócrifos  
o lo anales de una doble vida:  
**tu** obsceno rostro memorable  
cuando dejabas **tus** vestiduras de **magistrado**

(L: 129)

[...]

¿y qué importa si la tentación  
fue la fertilidad de un dios  
o el rudo peso de un jayán en la tierra?  
**Abogado del Diablo**, no alabo **tu** salud eterna,

sino el esplendoroso pecado del Santo.

(L: 129-130)

Estas dos últimas líneas del segmento último hay que leerlas con la debida ironía. Por otra parte, el Abogado del Diablo se mueve entre la condición de una figura en sí y una metáfora intensificadora de la ambivalencia de las figuras tipo. La semilla del Libertino parece estar diseminada en todas las figuras, anidando y actuando de modo disolvente en ellas y con ellas atravesando la historia, desde los orígenes. El segmento en prosa que sigue inmediatamente al anterior, no parece referirse al Abogado del Diablo o al Magistrado (¿trasvestimientos del Libertino?), sino al Libertino mismo:

No, nada pudo obligarlo a la primitiva paciencia del océano. Ni el halago de la inequidad. Ni la molicie de los climas sobre la curtida piel del exilio. Otro era el veredicto. Otro el cuerpo del libertino. ¿Los jueces de alto sombrero cómo impedirían **su** regreso? ¿Con qué armas, el gesto definido por **su** antigüedad y radiante como una mitología del verano? El gran tábano que zumba en **sus** ingles viene desde la blanda pulpa abierta en el bochorno. [...] ¡Hombre de las ciudades: el navío es la inclinación hacia la muerte! **Su** búsqueda más peligrosa que la de la ballena blanca de Acab, cuando el inválido clavó el arpón de marfil y cómplice fue de la maculada divinidad. (L: 130)

Aquí irrumpe el yo del hablante lírico, que es también un buscador, pero no arrastrado por la *hybris* del Libertino-Capitán Acab que blasfemando de Dios, queda, paradójicamente sujetado a él en el acto mismo de su blasfemia: «Yo también cambié de patria en mi juventud y seguí la ruta, de nación en nación, hasta encontrar al Rey de la Peste» (L.: 130).

Lo que halla el yo es al Rey de la Peste, al hombre, no al HOMBRE (así, con mayúsculas). ¿El Rey de la Peste otra hipóstasis del Libertino? ¿Es el Libertino, por su apariencia

de sujeto soberano, la forma más insidiosa del Rey de la Peste? Por lo menos marchan juntos en el camino:

El cuerpo del libertino marcha entre monumentos levantados por los Pueblos a la indigencia humana.

Todo lo que el hombre ha erigido a imagen de su Dios.

No solo guerras, religiones, Estados, sino también la esperanza del finado.

No sólo el túmulo, sino también los vientos que llevan la ceniza de los Conquistadores hasta el océano.

Los adoradores de la noche, los legítimos hijos de la bacanal, los feligreses de la misa negra: ¿quién los ha visto comer las espadas de fuego? ¿quién los ha visto renegar de todo lo que el hombre ha destruido a imagen de su deseo?

(L: 130)

Una muy precisa observación tomada de su citado ensayo «El libertino y la revolución» (1960) ilumina, retrospectivamente, la representación y valoración del libertino a los ojos de Gaitán Durán:

El Libertino en el siglo XVIII fue el gusano de la Historia: consideraba que sólo sus pasiones tenían la dignidad suficiente para reinar sobre el universo, porque su cuerpo y su espíritu le sugerían que en el desenvolvimiento de la civilización el Bien había terminado por ser la impostura suprema del mal. Evitemos la tentación de trazar aquí su retrato o de absorberlo para que refuerce nuestra inconformidad: **su empresa nos precipitaría al vértigo animal que fuimos en los orígenes, y nuestro objetivo será siempre la plenitud humana.** (LR: 411)

Una realización extrema del Libertino la constituiría el Marqués de Sade —origen de esta reflexión ensayística— cuya condición consiste en el «egoísmo integral» del que habla Blanchot (1967: 20) o en «la entera satisfacción de los deseos a cualquier precio» (Liscano, 1990: 32). Ya hace notar este mismo autor citado que «En *El libertino* se siente la presencia de Sade, su delirio

en frío, su invocación al Mal» (p.35). Esto es verdad, pero de «una cierta manera» habría que decir, a mi modo de ver.

El sentido de *Libertino*, pues, no lo encuadra Gaitán Durán en el horizonte humanista del hombre de pensamiento libre como también es concebida esta noción<sup>120</sup>, sino en el sentido Sadeano. Mas si es observable la presencia de Sade y su invocación al Mal en el poema (Liscano), no es para seguir este trazado, no es porque «el libertador Prometeo se haya convertido en el transgresor libertino» (Romero), sino todo lo contrario: para oponerle una voluntad moral en la búsqueda de «la plenitud humana». Corresponde ahora poner al poema en la perspectiva de *Asombro* con el cual guarda continuidad y distancia. Veámoslo. Precisamente *Asombro* es un asomo a ese «vértigo animal» a que hace referencia Gaitán Durán. En su apertura al paroxismo de la pasión de la vida, hacia *lo heterogéneo* hay una apertura hacia su presencia en el hombre mismo, participación en su ímpetu amor al de construcción y destrucción, en su anudamiento de vida y muerte, en su animalidad, en su sexualidad y violencia desbordantes, en esa intimidad humana que se experimenta con fascinación y pavor. Esa fuerza orgiástica de la naturaleza toma cuerpo, en el plano humano en que se desenvuelve *El Libertino*, en esas figuras de poder a través

---

<sup>120</sup>La noción de *Libertino* posee variadas significaciones. En su modo más generalmente usado refiere a una condición disoluta con especial énfasis en las costumbres sexuales. En un sentido más restringido refiere a un modo de situarse con libertad de espíritu ante el mundo como oposición a los dogmas oficiales del Estado, la Iglesia y a los convencionalismos sociales: «[...] los propios libertinos entendían de modo muy distinto el “libertinaje”: como una actitud hostil a toda coacción religiosa o moral y, por consiguiente como una afirmación de la libertad. Para distinguirse de los libertinos como “disolutos”, algunos autores adoptaron la expresión *libertin désprit* (Bayle), “libertino teórico”, pues, y no “práctico”. Otros, especialmente desde fines del siglo xvii y comienzos del xviii, adoptaron otros nombres tales como “librepensadores”, *freethinkers*, y también simplemente filósofos, *philosophes* o partidarios “del libre espíritu”». (Ferrater, 1994: 2147, t, 3). El libre pensamiento se asocia a actitud racionalista, tolerancia religiosa, defensores del deísmo, la religión natural o racional, o del ateísmo. En este sentido son librepensadores personalidades como Pierre Gassendi, Francois de la Motte, Miguel Servet, T. Hobbes, J. Locke y los pensadores enciclopedistas: Voltaire, D’Holbach, Diderot, etc. En el caso de Sade habría que considerarlo a caballo entre el libertino «teórico» y el libertino «práctico».

de la historia que he estado comentando, en cuyo interior está siempre como proclividad la semilla del Libertino.

Poder y libertinaje son, en realidad, un rostro bifronte. El libertinaje no puede subsistir sin el poder o dominio; el libertinaje está enquistado en la situación de poder, como hace ver Gaitán Durán:

Solo una privilegiada conjunción de riqueza y poder le asegura [al libertino] la impunidad que su depravación reclama. [...] El libertinaje no puede existir sin el Estado: únicamente los aplastantes medios de represión que éste detenta permiten realizar por un momento el ansia de lujuria y de matanza. [...] Como el terrateniente o el burgués, el libertino restaura el Estado para que sirva a la intrincada mezcla de sus intereses y sus pasiones. Finalmente los grandes señores de Sade [...] se confunden con el Estado. (LR: 400)

Las divalencias de la palabra y el carácter dispersivo de la composición constituyen una continuidad de ese ímpetu orgiástico de la vida: se echa de ver en su elaboración la disonancia, la alegorización y el enigmatismo como elementos de la poesía moderna que señalan Friedrich (1974), De Man (1990) y Adorno (1986). Al interior de ese ímpetu orgiástico, el poema introduce una vertebralidad ética; de ahí, tal como en *China*, la proliferación del léxico jurídico-moral (justicia, fallo, tribunal, juez, litigio, culpa, leyes, magistrado, veredicto, inequidad, código, apelación, castigo). No se trata de un «oponer en un lenguaje violento y cerrado, la soberanía del deseo [Sade] a los hechos de la historia» según anota Liscano (1990: 35), sino de oponer a ambos la imagen de la «plenitud humana» —invocada en la cita de Gaitán Durán— dentro de un inmanentismo prometeico-humanista.

En el marco del poema, la llamada a ser en apariencia contrafigura del Libertino: el Santo, es tan amenazante al HOMBRE como el Libertino. Si este lleva consigo el vértigo de la animalidad, aquel lleva consigo el vértigo de la trascendencia. Si el uno es la anulación en el animal, el otro es la anulación en Dios. Ambos son formas de la mutilación del HOMBRE, ambos son maneras del Rey de la Peste: el hombre. Ciertamente el Santo no constituye una figura de poder, pero entra en su círculo en la medida en que está adscrito al poder supremo: Dios. He aquí el «esplendoroso pecado del Santo» (*L*: 130) cometido no contra Dios sino contra el HOMBRE:

La nostalgia de un alma inmortal  
establece **la coartada del Santo**.

La inútil violencia de sus días  
tiene la justificación del exilio

(*L*: 130-131)

[...]

**Nadie sin temor de sí mismo**

vería a Dios tras las montañas.

**Nadie sin miedo del relámpago**

descubriría la mirada que escruta  
en la inminente tempestad.

(*L*: 131)

La inmortalidad es una «coartada del Santo» para traicionarse a sí mismo sin mala conciencia. Solo el «temor de sí mismo», de afrontarse, de asumirse en la inmanencia, arroja al hombre al temor de Dios. Todas las figuras tipo son formas del poder de Dios (o de un ídolo que lo remplace); aún el Libertino, blasfemo como el Capitán Acab, como el Capitán Acab queda

umbilicalmente atado a Dios<sup>121</sup> en las aguas procelosas de su blasfemia. De todas ellas brota el abolengo del Rey de la Peste. De todas ellas es padre el Rey de la Peste. El Rey de la Peste es el hombre que se destierra a sí mismo de sí mismo en la asunción de la Supremacía divina o que se consume en el duelo de su orfandad metafísica. El Rey de la Peste es ese «único animal de la Creación que no sabe morir»:

[...] bajo su propio rostro  
reflejado en el divino adulterio de Venus y  
el vacío donde se eleva el pedestal del Arquero,  
**el hombre es el único animal de la Creación  
que no sabe morir.**

Por eso contamina:  
lupanar de Eróstrato  
boca del incomunicado,  
Rey de la Peste  
¡Por eso quema sus santos!

(L: 131)

Se hace memoria de la Inquisición quemando a aquellos que cometieron el «pecado» de hablar por el HOMBRE: sus verdaderos santos.

**El inventó sus límites.** No es otro su castigo  
ni el sueño evita ser tentativa o delito.

(L: 131)

---

<sup>121</sup> Para Gaitán Durán, en su interpretación de Sade (en *El libertino y la revolución*, 1960), figura paradigmática del libertino, este permanece atado a la Trascendencia, en tanto su rabiosa revuelta está determinada, en última instancia, por la imposibilidad de asumir un mundo sin Trascendencia. Su odio contra el otro y el mundo es, paradójicamente un odio a Dios porque este no existe. No es este, en sentido estricto, el caso de Acab. Su sed de venganza lo mantiene atado al objeto de la venganza. Pero su espíritu de venganza oculta el deseo de alcanzar el elusivo enigma, que se le oculta y se le revela como un reto, una burla. La imposibilidad de su furia ante el enigma: he aquí su pata de palo, su cojera simbólica. El hecho final de sucumbir arrastrado por la ballena blanca al abismo oceánico es una metáfora del cordón umbilical que, hasta el final, lo ata, lo abraza al enigma.



[...]

No es otro su castigo,  
ni otra su condenación:  
la tentativa vana que lo mueve  
lo deja atrás, muy atrás de los vientos:  
el retrasado eterno, el moroso  
que solo avanza con su humildad  
y añora el empadronamiento de los héroes,  
**súbdito desentrañado de su propio imperio**

[...]

Esta criatura engendra para el cadalso  
**crece para declinar cantando su Aleluya.**  
**Esta criatura desconoce su pierna de palo**  
y su pierna que medra sobre el mundo  
como en el centro de rumorosa colmena.  
**Esta criatura es un mar que se ignora.**

(L: 132)

Ante este catálogo de iniquidades del Rey de la Peste, el hablante lírico lanza como contra-anatema el motivo del *carpe diem* reformulado en clave de rebeldía metafísica, que cierra el poema:

Detente aquí y goza el breve día,  
el furtivo desnudo de la tierra.  
Sé lo que no se repite,  
ni ha apelado jamás ante los dioses!

(L: 133)

## 5.7 *Amantes: Pleamar del Eros, la Ola que no Cesa*

El trazado de la negación de *lo santo* (Dios) —y con ello el apartamiento del horizonte de la deseada inmortalidad—, el afincamiento en el inmanentismo prometeico de la terrenalidad, la corporalidad y con ello la muerte, y la apertura a *lo sagrado* o *lo heterogéneo*, sin perder la hoja de ruta de la búsqueda de una *plenitud humana*, alcanza su cima en la serie de poemas titulada *Amantes* (1958).

### 5.7.1 El fulgor de *lo sagrado*.

En *Amantes* (AM) se ponen en juego todas estas tensiones mencionadas y el poema se revela como espacio privilegiado donde habita *lo sagrado*, el sentimiento ambivalente de *lo sagrado* ante *lo heterogéneo* o *lo heterogéneo* como *sagrado* mismo. Espacio simbólico donde es posible nombrar lo innombrable. Y en el acto de nombrarlo habitarlo sin la amenaza de ser «aniquilado» por *lo heterogéneo*. El poema se erige como el «cerco» donde puede irrumpir *lo heterogéneo*. El poema es el espacio paradójico donde *lo otro* se domestica sin ser domesticado, de manera análoga, pero radicalmente distinta a como se domestica en *lo santo*. Este carácter del poema lo define bien Bataille en los siguientes términos:

Si la poesía introduce lo extraño [lo absolutamente Heterogéneo], lo hace por la vía de lo familiar. Lo poético es lo familiar, disolviéndose en lo extraño y nosotros con él. No nos desprovee nunca de todo en todos los aspectos, pues las palabras, las imágenes disueltas, están cargadas de emociones ya experimentadas, fijas a objetos que las unen a lo conocido. (Bataille, 1972: 15)

En las oposiciones dialogantes que allí concurren *la heterogeneidad* se hace, pues, humanable. En *Amantes* la vía regia para esta posibilidad es el erotismo. El santo y seña para este erotismo son Bataille y Sade como ya ha sido señalado<sup>122</sup>. La llave para escapar a la exposición amenazante a *lo heterogéneo* que ambos arrastran es la puesta en el foco sobre esa *plenitud humana* en que he enfatizado, partiendo de circunscribirlo al ámbito del eros y a su doblete «domesticado»: la poesía (como se verá más adelante), que permite un escapar no escapando a eso *Otro* en que se funda el animal humano. En ese fundamento inquietante es en lo que se centra este párrafo inicial de «El Libertino y la revolución» irisado por las obsesiones esenciales de Gaitán Durán:

No escribo sobre Sade por motivos estrictamente literarios o filosóficos, ni tampoco porque su obra favorezca de singular modo mis obsesiones o contribuye a librarme de ellas, sino por una comprobación sobre mi intimidad que quizás pueda extenderse a toda la intimidad humana: cada ser siente o vislumbra en ciertos instantes de sigilo trémulo que el erotismo introduce en la vida un elemento de placer y de fiesta, pero también de desorden y destrucción. Si preguntamos con rigor por qué es así, por qué en el más grande amor siempre percibimos el rastro de una maldición oscura, solo el caso extremo de Sade nos responde exhaustivamente. Cuando lo encontramos en caminos escarpados o furtivos, un relámpago aclara nuestra experiencia erótica. Comprendemos por qué en el ejercicio de la sexualidad no somos la misma persona que los demás ven en la calle o la oficina o el templo [...] la angustia y el horror nos invaden cuando descubrimos que somos ese desconocido que se desnuda y goza hasta el olvido de su ser y se revuelca y se crispa como una bestia en la

---

<sup>122</sup> *supra*: p. 182.

obsценidad y el orgasmo. Hemos tenido la revelación de que todos podemos ser casos extremos, de que en el mismo acto con que otorgamos la vida, con que desencadenamos el proceso de la reproducción —aun en los marcos establecidos por la Iglesia y el Estado— nos acercamos vertiginosamente al mal y a la muerte. (LR: 395)

En el texto se ven las ambivalencias de *lo heterogéneo* o *lo sagrado*:

Fiesta / Placer ↔ Desorden / Destrucción

Amor ↔ Maldición oscura

Vida / Reproducción ↔ Mal / Muerte

Asimismo la ambivalencia que genera en el sujeto la *experiencia interior*<sup>123</sup> o sentimiento de *lo sagrado* ante *lo heterogéneo*: angustia y horror, pero asimismo —implícitamente en el texto— atracción, fascinación, inevitablemente aparejados al goce y la fiesta que reporta este aspecto fasto de *lo heterogéneo*.

En el vértigo animal de la sexualidad, el aspecto nefasto, oscuro, tenebroso se muestra en numerosos segmentos de los poemas de *Amantes*:

Cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,  
Se penetran, se escupen, sangran, rocas que se destrozan,  
Estrellas enemigas, imperios que se afrentan.  
(«Se juntan desnudos», AM: 139)

Quieren ser como uñas o dientes en el otro,  
Como la selva tras la tormenta de verano, quieren  
Que nadie vea su debilidad, sino sufra violencia.

<sup>123</sup> En Bataille no opera la distinción entre *lo sagrado* como sentimiento del sujeto ante *lo heterogéneo*, y *lo heterogéneo* como se ve en Rudolf Otto (1980). *Lo sagrado* aparece nombrado como *experiencia interior*, una experiencia interior *sui generis*: mística, pero no asociada a Dios como la mística cristiana tradicional, sino como mística de *lo heterogéneo* o de *lo sagrado*, no mística del pleno Sentido (inmersión en Dios) sino mística del No-Sentido. Más aún *lo sagrado* no aparece como trascendencia alguna sino en tanto experiencia interior.

Ayuntados como hermosas bestias o en fuga como criminales  
 La luz los ciega: el hombre no tiene tiempo para reconocerse.  
 («El infierno», *AM*: 138)

Al desnudarnos descubrimos dos monstruosos  
 Desconocidos que se estrechan a tientas  
 Cicatrices con que el rencoroso deseo  
 Señala a los que sin descanso se aman.  
 [...]  
 Dos astros sanguinarios, dos dinastías  
 Que hambrientas se disputan un reino,  
 Queremos ser justicia, nos acechamos feroces,  
 Nos engañamos, nos inferimos viles injurias [...]  
 («Amantes 1», *AM*: 139)

Desnudos afrentamos el cuerpo  
 Como dos ángeles equivocados,  
 Como dos soles rojos en un bosque oscuro,  
 Como dos vampiros al alzarse el día [...]  
 («Amantes 2», *AM*: 140)

[...] ciegos seres que se despedazan o se ignoran  
 Soledades guerreras unidas por la codicia o el tumulto  
 («Esta ciudad es nuestra», *AM*: 140)

Mano violenta o apenas ojo contra el otro, astro  
 En toda carne, inventó el fasto, los reinos,  
 La consistencia de dos mundos,  
 Espesor de mil soles, tábano atroz  
 Que en la nada despiertos mantiene a los mortales.  
 («Marcha fúnebre», *AM*: 142)

Resulta obvio que las imágenes no solo se ocupan del puro dinamismo de la sexualidad animal, sino que se instalan en su modalidad específicamente humana: el erotismo<sup>124</sup>, abarcando también el sentimiento amoroso que abrasa a los amantes, a su vez gravitado por la animalidad.

Sin embargo, dentro de estas turbulencias de la animalidad súbitas ventanas se abren de lo luminoso, entrelazándose sin poderse distinguir los cabos de esta voraginosa cuerda; así, los cuerpos devorantes, crispados, tensionados alcanzan un instante cuasi-místico y el amor o el beso parecen despojarse de su carnívora voracidad y aspirar a la comunión:

Labios que buscan **la joya del instante** entre dos muslos,  
 Boca que busca la boca, estatuas erguidas  
 Que en la piedra buscan el beso  
 («Amantes 2», AM: 140)

Nobles o perversos, mas efímeros porque es su obra  
 Única arrancar un **instante** al infierno [...]  
 («Infierno», AM: 138)

El amor levantado como roca en la injuria de toda  
 Patria, para que dioses o criminales seamos un **instante**  
 Cuando la voluptuosidad o el duelo nos habitan.

---

<sup>124</sup> Belén Castellanos (2010: 44) ofrece un preciso delineamiento del erotismo en Bataille: «*erotismo* será el nombre que Bataille use para caracterizar las particularidades de la sexualidad específicamente humana (no siempre el sexo entre humanos es específicamente humano). Si decimos esto es porque estamos tratando de trazar una diferencia entre la sexualidad natural, animal, y la humana. De alguna manera, la práctica sexual es una de las cosas que el hombre conserva de la animalidad. Sin embargo, incluso en estos casos en los que el hombre se comporta animalmente, habría que matizar y decir que más bien, busca una especie de reencuentro, de recuperación de la animalidad, que ya no es tarea animal sino humana. Por tanto, lo que caracteriza al ser humano no es vivir fuera de la animalidad sino en un lugar situado entre el deseo de volver a ella y la imposibilidad de cumplirlo. Es en ese lugar donde opera el juego de mutua negación y afirmación de transgresiones y prohibiciones que constituyen la dinámica específica del erotismo».

(«Esta ciudad es nuestra», *AM*: 140)

El fulgor del instante proyecta la animalidad hacia otra dimensión:

Tenemos el cuerpo, pues desde el cuarto miserable  
 Donde nos abrazamos sin reposo, erigimos una ciudad que es solo nuestra,  
**Cuerpo cuya obra toca el mundo y que el deseo alza a las estrellas**  
 («Esta ciudad es nuestra», *AM*: 140)

**Yo te hice habitar en las estrellas.**  
 A ti, arrogancia, cuerpo impenetrable [...]  
 («Hecha polvo», *AM*: 141)

Así, en la tempestuosa agresividad de estas soledades que se ponen en juego en el erotismo, estas comarcas enemigas, estos ángeles equivocados, estos vampiros, estos seres ciegos alcanzan una fulgurante condición efímera que los alza, los *destierra*, los expulsa de su destierro, que los plenifica.

Sobre esta plenitud del instante comenta Gaitán Durán, oponiendo la conciencia erótica a la conciencia libertina, a propósito de Sade:

Sospecho que la *conciencia libertina* niega el erotismo. La hipertrofia del sujeto impide que los amantes se vuelvan un solo ser, que sean por un instante la ola única de la existencia. Prefiero hablar de la *conciencia erótica* que se define ante la muerte. Cuando el hombre sabe que va a morir hace con el acto erótico un “signo furioso de vida”, que supera la oposición entre el *tú* y el *yo*, entre el dolor y el goce, entre el Mal y el Bien. El erotismo abre una brecha en la Historia, por donde la conciencia entrevé la cesación de nuestro desgarramiento moral.  
 (*LR*: 409)

La aguda preocupación por la mortalidad visible desde su primer poemario (*Insistencia en la tristeza*), el perplejante y problemático anudamiento de la sexualidad y la muerte de *Asombro* alcanza su más alto tratamiento en *Amantes*. El camino que desemboca en el erotismo de esta obra, está iluminado por las reflexiones batailleanas como ya ha subrayado suficientemente la crítica<sup>125</sup>. La fascinación por este tortuoso, profundo e inquietante autor está testimoniada de manera profusa en su *Diario de Viaje* (1950-1953 / 1959-1960), parte significativa del cual incluyera en su postrera obra *Si mañana despierto*. Sin embargo, se hace necesario aclarar también que la existencia en Gaitán Durán de un prometeísmo ilustrado —como ya se ha señalado— no podía sino entrar en tensión con el irracionalismo extremo de filiación nietzscheana de Bataille en su asunción del erotismo como vía a *lo sagrado*. Si bien parte de este autor no lo sigue en toda la exigente magnitud de su apuesta. El erotismo en Bataille no se puede ver en toda su radicalidad al margen de nociones más generales concomitantes a *lo sagrado*, como las nociones dionisiacas de *exceso* y de *hombre soberano*. Exceso y soberanía están entretreídos; esta relación la vemos sintéticamente expuesta en Axel Gasquet (2002):

**El exceso tiene relación directa con la experiencia de lo ilimitado, que es donde se realiza el hombre soberano [...]** Si quisiéramos dar una idea de lo que realmente representa el exceso, podríamos decir: el desdoblamiento del ser hasta su exterioridad, e inclinado sobre todo lo que nos funda desde la más pura negatividad. Es ahí que la completud del ser desborda sus marcas: lo desconocido deglute todo aquello que conocemos; el no saber termina por tragar el saber —es la misma noche, imborrable y originaria— [...] es en el exceso que encontramos la pura voluntad originaria de suerte, esa búsqueda del azar absoluto, sin finalidad, gratuita [...]. **También es el instante en que el hombre soberano sobrepasa la**

<sup>125</sup> Ver Dupuy de Casas (1990), Paola Marín (2007), Juan Lizcano (1990), Gutiérrez Girardot (1990), Ortega González (2004), García Ángela (S.F.).



**angustia para de este modo rozar por fin la gloria** —allí donde el hombre se encuentra absorto en un no-sentido radical. [...] No más preocupaciones, no más cálculos, no más acciones trascendentes, no más objeto; pero sí la risa, la disolución, la búsqueda de soberanía, la gratuidad. **Los medios de acceder son: el erotismo, el éxtasis, el estallido de risa, el suplicio, el sacrificio, la voluptuosidad sin límites.** (p. 5)

La importancia de estas nociones se trasluce en su formulación de la utopía de la organización social una vez cumplida la necesaria revolución que transforme la sociedad, como dique a su fracaso en Restauración, que ha sido el caso de todas las revoluciones en la historia:

[...] la fase posrevolucionaria implica la necesidad de una escisión entre la organización política y económica de la sociedad, por una parte, y una organización antirreligiosa y asocial por otra que tenga como objetivo la participación orgiástica en las diferentes formas de la destrucción, es decir, la satisfacción colectiva de las necesidades que corresponden a la necesidad de provocar la excitación violenta resultante de la expulsión de los elementos heterogéneos.

Dicha organización no puede tener otra concepción de la moral que la profesada escandalosamente y por primera vez por el marqués de Sade<sup>126</sup>. (Bataille, 1974a: 261)

<sup>126</sup> Este segmento hace parte de «Dossier de la polémica con André Bretón», aparecido en la edición de Seix Barral titulada *Obras escogidas*. En dicha edición no aparece fechada con precisión esta polémica de la década del treinta. Valga aclarar, por otro lado, que no se trata, en todo caso, de un dionisismo a ultranza; por lo menos en textos de elaboración posterior como *La parte maldita* (1947, ed. Original) o *Teoría de la Religión* (1948, ed. original) Bataille arroja indicios sobre un dionisismo en términos más humanistas donde el exceso o parte maldita que debe ser gastada de modo gratuito (no utilitaria o consumistamente) es posible mediante formas alternativas no violentas —sublimaciones diríase— que encausan la violencia constitutiva del ser humano. Dejo que nos den mejores guías sobre esto, dos conocedores de su obra: Jean Piel, a cuya pluma se debe el prólogo de la edición de *La parte maldita* que estoy manejando en esta tesis y Francisco Muñoz de Escalona, traductor y autor del epílogo de esa edición. Señala el primero: «Acontece, pues, que el futuro depende de la elección que los hombres de hoy hagan del modo de gastar el inevitable excedente. ¿Seguirían “sometidos” a lo que pueden “producir”, es decir, dejarán que el excedente provoque explosiones cada vez más catastróficas en lugar de “consumirlo” voluntariamente, de

Bataille escribe esto como una alerta o una cura anticipativa al triunfo global del bolchevismo que se veía inminente en ese momento; Gaitán Durán escribirá lo que sigue en un momento en que el bolchevismo ya ha fracasado deviniendo en totalitarismo negador de la realización del individuo, pero en que todavía hay lugar para soñar la revolución. En todo caso nada más alejado de aquel dionisismo social que la utopía que hermana erotismo y revolución en Gaitán Durán cuando declara:

Actualmente al pensamiento de Marx lo devora la idolatría por la Clase o el Partido. **Las ideologías que degradan al hombre solo se extinguirán cuando la revolución alcance la intimidad del hombre y realice una *moral concreta*, que se nutra de las más altas formas formas del erotismo.**

En *Les 120 Journées de Sodome* el Duque de Blangis interrumpe a la Duclos y le ordena que precise sus descripciones de la vida sexual: «me interesa porque se relaciona

---

destruirlo conscientemente de la forma que ellos quieran y “gozar” con ello? Al llegar a este punto, la reflexión de Bataille, aplicada a la época contemporánea y a las experiencias del uso de las riquezas que en ella se practica, lejos de complacerse en las reacciones pasionales y en los furores que animan ciertos pasajes de *La noción de gasto* [1933], es la de un hombre al cual la madurez le ha aportado el gusto por los juicios más serenos o incluso, a veces, la ambición –¿tal vez excesiva?– de contemplar no ya soluciones positivas duraderas, pero sí, al menos, situaciones de equilibrio capaces de facilitar a los hombres un momento de tranquilidad. [...] Bataille tuvo la iluminación de que podrían establecerse entre ambas fuerzas [URRS/ Norteamérica, en los años cuarentas] “intercambios atípicos” y probar así que las contradicciones del mundo no tendrían que ser resueltas “necesariamente a través de la guerra”. Entrevió, en fin, que el derroche creciente que suponen los gastos atómicos y espaciales de las dos grandes potencias del mundo podrían aparecer algún día como “potlatch\* gigantesco”, es decir, como un medio de evitar “ese gasto catastrófico de la energía excedente” que es la guerra. Así, pues, con *La parte maldita*, Georges Bataille, precursor de la teoría del don en la vida económica moderna y de la “economía generalizada”, ha sido también –más de diez años antes– el profeta de la “coexistencia pacífica” del desarrollo de la competición espacial entre los bloques» (Piel, 1987:21). Francisco Muñoz, luego de calificar de ingenua la visión de Bataille sobre el rol a jugar que le concede al Plan Marshall, anota: «Da la impresión de que Bataille, al admitir que la guerra ha sido una solución extrema y desesperada en tantas ocasiones históricas, trata de facilitar el desarrollo de instituciones alternativas en la misma línea de la rivalidad y la violencia, que considera innata en el hombre, de forma que no haya que recurrir más a las confrontaciones armadas. Así es como se nos presenta un Bataille pacifista a ultranza, a pesar de que la violencia es el núcleo de su concepción del mundo y el hombre» (1987: 235).

\*Potlatch: don, intercambio competitivo de regalos entre rivales, practicado bajo diversas modalidades en culturas arcaicas, estructuradas en torno a lo sagrado; es decir, en términos de los principios de Economía General planteados por Bataille, culturas estructuradas no en torno a la producción y consumo propio de las sociedades modernas, sino al gasto improductivo, *glorioso*.

con la historia del corazón humano, materia en la cual nosotros trabajamos especialmente». **No dudo de que esto sea lo que la revolución de mañana deberá aprender del libertinaje de ayer.** (LR: 411)

Trabajar en el corazón humano para exorcizarlo con la más alta alquimia del erotismo para llevar a su cumplimiento la búsqueda de la felicidad humana. Páginas antes ha dicho en oposición a la filosofía del Mal de Sade, calificándola de «antifilosofía»: «porque para mí el objetivo de la filosofía es la conquista de la felicidad humana por medio de la revolución total» (LR: 404). Su bucear en *lo sagrado* a través del erotismo está resueltamente atravesado por un humanismo de signo ilustrado que busca el aseguramiento del hombre ante la amenaza del aspecto tenebroso o nefasto de *lo sagrado*.

### 5.7.2 La joya del instante.

La feroz crítica —que no ofusca, por demás, su alta valoración— a que somete a Sade, uno de los emblemas de la noción extrema de *hombre soberano* de Bataille, constituye al mismo tiempo una demarcación de la noción del *exceso* inevitablemente unido a una concepción (organización) orgiástica de la vida, tan central en las elaboraciones de este. La «joya del instante» es la piedra angular y cima de su erotismo, celebración trágico-hedonista del cuerpo de cara a la muerte. Un poema como «Quiero» que constituye el pórtico de *Amantes* da fe de este trágico hedonismo:

Quiero vivir los nombres  
Que el incendio del mundo ha dado  
Al cuerpo que los mortales se disputan:

Roca, joya del ser, memoria, fasto.  
 Quiero tocar las palabras  
 Con que en vano intenté hurtarte  
 Al duelo de cada día.  
 Estela donde habitaron los dioses,  
 Hoy lisa, espacio para el gesto imposible  
 Que en el mármol fije el alma que nos falta.  
 No quiero morir sin antes  
 Haberte impuesto como una ciudad entre los hombres,  
 Quiero que sea ante la muerte  
 El único poema que se escriba en la tierra.  
 («Quiero», *AM*: 137)

Qué lejos está este cuerpo «roca, joya del ser, memoria, fasto» de los cuerpos vejados de Sade, del cuerpo del otro sometido al imperio soberano del goce libertino. Este cuerpo no es solo el cuerpo-yo sino también el cuerpo-tú que envueltos en el turbión del erotismo sabrán arrancar chispas, fugaces diamantes, entronizando un instante luminoso desde la potencia polimorfa de *lo sagrado*. Y ello es así porque la profunda veta ilustrada de Gaitán Durán no puede rehuir, por una parte, el llamado de eso *heterogéneo-desconocido-sagrado-desquiciante* alojado en su intimidad, y a la vez, por otra parte, preservar el imperativo de la plenitud de lo humano. Para ello debe descender a *eso desconocido* que lo habita, excluido por una larga tradición judeocristiana occidental —exacerbada, además, en su contexto cultural inmediato colombiano— para liberarlo y apropiarlo, para airearlo y convertirlo en instrumento de construcción de un ser humano plenario en la medida en que lo asuma consciente y complejamente como parte de sí. Es un movimiento de auto-reconocimiento que insinúa una cierta genealogía ilustrada freudiana al afrontar el abismo animal del subconsciente. Así, ante lo que en numerosas oportunidades llamará nuestra «pavorosa intimidad» dirá:

Hay quienes cierran los ojos con miedo o náusea, unos pocos hemos elegido mantenerlos abiertos hasta el final, pero para ello necesitamos el *alejamiento* que se produce en la **reflexión** o en la literatura. El poema o el ensayo sobre las voluptuosidades perfectas se justifica porque nos proporciona la única posibilidad de vernos como si fuéramos, como si los otros nos sorprendieran en el amor. (LR: 395)

Esta observación lleva una nota de pie de página como aclaración a lo dicho, en lo atinente al poema:

He intentado decir lo mismo en un poema, *Se juntan desnudos*, del cual transcribo el fragmento correspondiente: «No se ven cuando se aman,/bellos o atroces arden como dos mundos/que una vez cada mil años se cruzan en el cielo/Solo en la palabra, luna inútil miramos/Cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan/Se penetran escupen, sangran, rocas que se destrozan/Estrellas enemigas, imperios que se afrentan. (LR, 1975: 395-396)

Palabra-luna, palabra-espejo. No se puede afrontar *lo heterogéneo* o *sagrado*, la violencia animal del exceso, exponerse a ello, sin tomar precauciones, aseguramientos. Ya se habló de aseguramiento al apuntar que su trato con *lo sagrado* se acota en el eros (se excluyen de sus obsesiones manifestaciones como el sacrificio, el suplicio, el crimen sádico, tan presentes en las obsesiones de Bataille); asimismo su identificación de la experiencia erótica con el poema, ya se ve en el epígrafe de este capítulo, recordémoslo: «Los cuerpos ayuntados son himno, poema, palabra. El poema es acto erótico» (D: 290); al identificar con la poesía «la más recóndita actividad de lo sagrado», el orgasmo (D: 292), atrae *lo sagrado* a un territorio más humano, menos extraño, más familiar, lo atrae al terreno del hombre: la palabra. La palabra, la distancia necesaria por la mediación reflexivo-reflectante de la palabra (ensayo, poema). Prometeo

entonces debe metamorfosearse en Perseo y descender al laberinto del monstruo ctónico con el espejo de la palabra reflexivo-reflectante, no para que Medusa se petrifique en él sino para atraparla con toda la viveza y tenebroso esplendor posibles. De los dos aspectos del espejo el poeta confiere prioridad y mayor eficacia para este efecto a la palabra poética, así lo hace ver en cuando intentando reflexionar sobre el erotismo —a partir de Bataille, que aparece expresamente citado<sup>127</sup>— el tono discursivo «se desmorona en poesía»:

Porque el poema viola el lenguaje, logra también violar nuestra intimidad.

La poesía es una forma de violencia.

**Solo la poesía puede capturar el erotismo**

Solo ella embellece la siguiente paradoja: **la inteligencia se afana por aferrarnos a lo que somos, por no dejarnos fluir hacia el olvido de nosotros mismos**, el cual es precisamente, recuerdo de lo más hondo del ser.

Como la poesía nombra al Ser, el erotismo lo recuerda.

El lenguaje del amante es el canto de la muerte.

El amante muere por serlo a cabalidad y también por dejar de serlo.

**El sismo lírico se asemeja a la trepidación del orgasmo, es decir, a la más recóndita actividad de lo sagrado**

**(Quizás estas notas sean ejemplo de cómo al entrar al dominio erótico**

**el discurso se desmorona en poesía).** (D: 292)

<sup>127</sup> En el *Diario*, en las anotaciones correspondientes a mayo de 1959 (sin indicación del día), antecediendo a la cita de esta página, se encuentra la siguiente referencia a Bataille: «El valor de la afirmación erótica reside en nuestra personal historia; ¿pero cómo insertar ahora, cuando escribo, *aquella irreductible experiencia* —en la cual nadie podría sustituirnos y cuyo esplendor nada podrá devolvérselo— en la obra que la reflexión, la imaginación, la memoria pretenden erigir sobre el erotismo? [...] *L'Erotisme*, de Georges Bataille —ensayo que se yergue sobre la nostalgia de la continuidad perdida que sienten estos seres discontinuos que son los hombres—, abre una puerta estrecha para que nos adentremos en tan procelosa dificultad» (1975: 291)

Así como el eros viola las discontinuidades de los cuerpos, el poema viola el lenguaje. La violencia los hermana. Solo en la violencia del lenguaje poético puede espejear en su forma más próxima la experiencia total de lo sagrado erótico. Orgasmo: goce animal en que confluyen violencia y plenitud, vida y muerte.

Y prosigue sobre esta relación entre reflexión ensayística y reflexión poética para capturar el erotismo, esa «recóndita actividad de lo sagrado»:

Volvamos **al cruce donde la poesía se lanza a socorrer la reflexión encallada. Sospecho que esta no conseguirá descifrar trecho ninguno en nuestra pavorosa intimidad sin convertirse en reflexión poética**, cuya será la obra de ofrecernos la visión de nuestra continuidad por un instante recobrada y, sin embargo, perdida eternamente. Si logramos recrear —con la violación del lenguaje y la crítica de ella, en permanente intercambio dialéctico— la estela efímera, la vibración, el goce en el cual dejamos de ser y nos vertimos en el *otro*, retorno de dos seres distintos al ser no indistinto de la vida, habremos dado un paso en el conocimiento de nosotros mismos, habremos esquivado las vigilancias inmemoriales que prohíben la entrada al laberinto. (D: 292)

El poeta invita pues, a leer poema, diario y ensayo en espejeos entrecruzados. Valida esta propuesta el hecho de que, aunque aparecidos en diferentes momentos, son textos regidos por las mismas obsesiones que entre ellos se iluminan o complementan. Esta intención de borrar las fronteras de género está explícita en el hecho de que en su última obra, *Si mañana despierto* (SMD), mientras la primera parte son poemas (con inclusión de dos textos en prosa), la segunda

parte la constituye una larga selección de su *Diario (D)*, naturalmente en prosa<sup>128</sup>; a esta segunda parte pertenecen las últimas citas realizadas.

El mantener los ojos abiertos (aunque solo se pueda mirar por vía de la reflexión-reflectante) a la dialéctica de la violación y crítica de la palabra mediadora, la conciencia de la labor aseguradora de la inteligencia (presente, no eliminada en la paradoja embellecedora de la poesía), el propósito de conocimiento implicado en la exploración del erotismo, pone de manifiesto el talante ilustrado de Gaitán Durán en su trato con *lo sagrado*. Contrasta esto con las exigencias de Bataille para la experiencia interior de *lo sagrado*, *lo desconocido* o *heterogéneo*:

**Gratuidad:** por cuanto que esta experiencia «no lleva a ningún puerto (sino a un lugar de perdición, de sinsentido)», por cuanto «no revela nada». (Bataille, 1973: 13-14)

**Desnudez:** Desnudez absoluta, y «No nos desnudamos totalmente más que yendo sin hacer trampas a lo desconocido». (Bataille, 1973: 16)

La «joya del instante» en que las dos rocas impenetrables, las dos soledades, las dos discontinuidades que son los amantes se funden en un solo ser, pareciera apuntar a ese sinsentido de que habla Bataille, pero no es así; al menos no lo es de igual manera, pues se trata de un sin sentido plenificador. Por otra parte, a la luz de Bataille, toda vislumbre de aseguramiento es «trampa».

---

<sup>128</sup> Esto, además, en un escritor polifacético que entrecruza en su praxis vital las facetas de político, empresario, intelectual activo, articulista de prensa, comentarista de artes plásticas y cine, autor de una ópera (*Los hampones*, 1961), actividades todas ellas vividas con apasionamiento, nucleadas en un espíritu abierto, plural, movido por un impulso múltiple.



### 5.7.3 La «armadura» ante *lo sagrado tenebroso*

Se puede afirmar que Gaitán Durán va al encuentro con *lo sagrado*, por la vía regia del erotismo, con la «armadura» de la reflexión, experiencia que de modo privilegiado encarna en su doble: el «sismo lírico», por los modos reflexivo-reflectante de la palabra poética (qué tan frágil o tan recia pudiera ser esta «armadura» es territorio en que se puede arriesgar poco). Valga anotar que siguiendo a Bataille, tanto la poesía como la forma mística de la religión son maneras «tramposas» de ir al encuentro de *lo sagrado*, tan cercanas en sus «trampas» que las iguala en el enunciado siguiente:

La aprehensión divina [entiéndase mística tradicional] o poética está en el mismo plano que las vanas apariciones de los santos en el aspecto de que podemos todavía, por medio de ella, apropiarnos de lo que nos supera, y, sin captarlo como un bien propio, al menos religarlo a nosotros, **a lo que ya nos había afectado antes**. (Bataille, 1973: 17)

Gaitán Durán ha elegido la «trampa» poética; pero no está del todo desasido de cierta «trampa» mística.

Insistiendo en el caso Sade, lo que distancia definitivamente el talante ilustrado de Gaitán Durán de Sade es la apuesta absoluta de este por una *soberanía del exceso* (al menos en el ámbito de su creación literaria) y lo que ello apareja o implica; el exceso no como instante *de gloria*<sup>129</sup> sino como forma extrema de asumir la existencia toda. Así lo deja ver desde su primer texto sobre Sade, el breve ensayo «Sade contemporáneo», aparecido, significativamente, como

---

<sup>129</sup> Con la palabra *gloria* remite Bataille al gasto de energía absolutamente gratuita, siguiendo las pulsiones de la naturaleza, no con finalidad o propósito alguno. Véase *La parte Maldita* (Bataille, 1987a).

material de apertura del primer número de la revista *Mito* (abril - mayo, 1955)<sup>130</sup>, acompañando como introducción a su traducción de *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* de Sade, lo cito *in extenso*:

La evidente relación de ideas en la obra de Sade con los enciclopedistas, propiamente dichos, sino también con los moralistas clásicos, no debe engañarnos sobre **el carácter de sus medios**, que **no son ni la razón** —aun cuando él mismo haya afirmado lo contrario en el *Diálogo*— **ni la libertad. Su experiencia se basa en el exceso** y esta circunstancia nos permite fijar los límites y comprender las peculiaridades de su empresa. **El exceso** más imaginativo que carnal, **es en última instancia una forma de auto coacción**. Sin pretender jugar con los términos que han pasado al vocabulario corriente de la psicopatología, podríamos afirmar que hay algo de masoquista en el desbordamiento de Sade. **Parece lógico que este gran voluptuoso mental hallara cierto placer, no solo en el proceso intenso de su propia destrucción, sino también en la ruptura de la comunicación** con la sociedad [...]. Si Sade acepta tal riesgo, es porque **su objetivo es testimoniar ante lo absoluto, fijar su majestuosa figura erótica ante poderes ininteligibles y demoníacos**.

**En el universo de Sade cada criatura trata de realizarse sin comunicar con las otras** [...]. El sacerdote y el moribundo no dialogan nunca. Uno y otro prosiguen aislados sus discursos. Sus pausas no implican el acto de escuchar: son los momentos en que el ser se repliega sobre sí mismo antes de continuar su solitario alegato. Los héroes de Sade no comunican con la carne que zajan, no le dan al Otro el placer, se niegan a fundirse en el nudo carnal. Están perpetuamente aparte, tensos dentro de un proyecto que los *depasa*. **En su aislamiento magnífico parecen afirmar que el negocio es entre ellos y una trascendencia**

---

<sup>130</sup> Cito el ensayo «Sade contemporáneo» consignado en la compilación *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* realizada por Gómez Valderrama (1975).

**que no alcanzan, pero tampoco rechazan. Sus discursos no son la búsqueda de Dios, sino el sitio que Dios ha dejado al desaparecer.** La gran flaqueza de Sade es su incapacidad de asumir el vacío [...]. **En su alergia a la nada radica el hecho de que nunca haya sido un verdadero ateo.** De la misma manera que la revuelta de Nietzsche dimite ante los ciclos eternos, el *divino marqués* transige con lo absoluto. (OL: 425-426)

Cuatro aspectos interconectados son descritos en esta cita a partir de la noción de *exceso* en Sade:

**El exceso mismo**, como fundamento de la actitud y la actuación en el mundo en relación con el otro; exceso que introduce una furiosa y aniquiladora potencia irracionalista, dentro de la gélida racionalidad antihumanista de Sade, anulando los dos centros irradiadores de la tradición humanista clásica: la razón y la libertad.

**La incomunicación**, que enclaustra al *sujeto soberano* en su soledad. El *hombre soberano*, tal como se da en Sade<sup>131</sup> se erige como tal, como sujeto, en la medida en que niega el carácter de sujeto del otro, relegado a mero objeto. El *exceso soberano* del yo es la humillación del tú. Esto constituye el polo del erotismo (fusión con el otro) que postula Gaitán Durán.

**La autodestructividad masoquista**, que devuelve el impulso irracional contra sí mismo. En estricta lógica, el sadismo implica una inversión: si se goza en infligir sufrimiento al otro,

---

<sup>131</sup> Bataille hablará en *La literatura y el mal* de un tipo de comunicación soberana, que es el de la comunidad de los hombres soberanos. A propósito de que considera que hay ausencia de este tipo de comunicación, que denomina *fuerte*, en Genet, dice: «[...] existe una oposición fundamental entre la *comunicación débil* base de la sociedad profana (de la sociedad activa, en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad) y la *comunicación fuerte* que abandona las conciencias que se reflejan una a otra, o unas a otras, en ese impenetrable que es su “en última instancia” [...]. La actividad habitual de los seres –lo que llamamos “nuestras ocupaciones”– les separa de los momentos privilegiados de la comunicación fuerte, que fundamentan las emociones de la sensualidad y de las fiestas, que fundamentan el drama, el amor, la separación y la muerte» (Bataille, 2010: 192). La comunicación fuerte es, finalmente, la conciencia viviente de la insuperable desgarradura trágica que constituye al hombre.

también se podrá gozar la voluptuosidad de padecer el sufrimiento, en pasar de verdugo a víctima.

**La interpretación de estas dinámicas del *exceso***, por Gaitán Durán, como una revuelta paradójica ante Dios. La negación del hombre y de todo orden moral encuentran su raíz última en la desesperada imposibilidad de aceptar la muerte de Dios y con ello la pura inmanencia del hombre.

Esta última consideración sobre Sade ante el vacío del Absoluto divino, ante el silencio de Dios explicaría su entrega al Mal. Su rebelión metafísica lo lleva a la realización de la figura arquetípica del Mal en sus «héroes». Sobre este aspecto vuelve a insistir, más complejamente, Gaitán Durán en su ya recurrido ensayo «El libertino y la revolución». Ante las contradicciones en que se debaten los personajes de Sade, que en su frenesí están tentados a hacer del Mal otro Absoluto otro Dios invertido, más allá de la naturaleza de cuyo dinamismo orgiástico se ven como manifestaciones, o aún más, agentes conscientes<sup>132</sup>, señala Gaitán Durán:

---

<sup>132</sup> La concepción de la naturaleza presente en Sade tiene su punto de partida en las elaboraciones filosóficas del Barón de Holbach (1723-1789). Para D'Holbach «La naturaleza no tiene ninguna finalidad ni posee ninguna inteligencia. La naturaleza es inteligible y racional, pero solo en el sentido de poder ser comprendida» (Ferrater, 1994: 1647, t. 2). Esta concepción se enmarca dentro de un humanismo que procura la felicidad de los seres humanos mediante el destierro de todo tipo de temores ante todo tipo de poder terreno sobrenatural. Sobre la presencia de Holbach en Sade, anota Ana Nuño en su prólogo a *Elogio de la insurrección*: «Su fuente nutricia es el materialismo del Barón d'Holbach, cuyo *Sistema de la naturaleza* (1770) Sade practicó asiduamente, sobre todo en lo referente a su concepción mecanicista de la causalidad [no hay lugar a la Providencia, pero tampoco al Azar], a la visión del hombre como un ente desprovisto de libre albedrío [...]» (Nuño, 1997: 16). Hay, pues, que seguir el imperio de la naturaleza, aún más: «ayudarla» en sus designios amorales; dentro de estos presupuestos, que suponen un torción del naturalismo de Holbach, en *Las 120 jornadas de Sodoma* (xv jornada) Sade pondrá en boca de dos de sus libertinos, la Duclos y Durcet, los siguientes razonamientos:

Duclos: «[...]Yo mantengo que es preciso que haya desgraciados en el mundo, que la naturaleza así lo quiere, lo exige y que es ir contra sus leyes pretender restablecer el equilibrio, si ella ha deseado el desorden. Cómo, pues, Duclos –Dijo Durcet–, ¿resulta que tienes principios? Estoy muy contento de verte de esta manera; todo socorro aportado al infortunio es un crimen contra la naturaleza. La desigualdad que ha instaurado en nuestros individuos demuestra que esta discordancia le agrada puesto que la ha establecido, y que la desea tanto en las fortunas como en los cuerpos. [...] El universo no subsistiría ni un instante si el parecido entre todos los seres fuera exacto; de esta semejanza es de donde nace el orden que lo conduce y lo conserva todo. Hay, pues, que guardarse bien de

El Dios del mal es *el mal de dios*; adorar lo que no existe significa que el hombre está enfermo de dios. Bastaría dar un paso: restaurar el infierno es restaurar el cielo; asir el Mal equivale a convertirlo en el Bien.

Sade se niega a darlo. La eternidad del Mal es la lepra de la teología. Ni siquiera Dios puede asir el Mal y borrarlo del universo, porque Dios no existe. Sade no odia la existencia de Dios, sino su inexistencia, porque el abandono irrevocable en que nos deja constituye nuestra angustia. Durcel, Cairwil, Julieta —todo este pueblo de rapaces— rechazan uno de los grandes principios cuyo antagonismo domina las morales, para que el otro cruce como un sol negro el firmamento de la orfandad humana. (LR: 404)

Según esta lectura, lo que Sade no le perdona a Dios es que no exista. Declarado inexistente lo divino o lo santo, dispensador de morada y promesa de inmortalidad, solo queda ese *sol negro*: el aspecto *tremendum*, tenebroso, de *lo sagrado*.

#### 5.7.4 El *Mal de Dios*. Cosmicidad y política

Pero, acaso, de alguna manera ¿no hay algo de ese *mal de Dios* en la obra poética de Gaitán Durán? Gutiérrez Girardot (1990) en su artículo «Eros y política» lo niega de modo rotundo:

---

perturbarlo. [...] Veo, pues, la limosna no solamente como una cosa mala en sí misma sino que además la considero como un crimen auténtico contra la naturaleza, que al indicarnos las diferencias, no ha pretendido en absoluto que las perturbemos. Así, lejos de ayudar al pobre, de consolar a la viuda y de socorrer al huérfano, si yo actúo según las verdaderas intenciones de la naturaleza no solamente les dejaré en el estado en el que la naturaleza les ha puesto, sino que incluso ayudaré a sus propósitos prolongándoles aquel estado, y a este creeré que todos los medios están permitidos» (2004: 218- 219).

El eros que tematizó Gaitán Durán era un eros que canalizaba su protesta potencial o latente contra la represión en una plenitud humana en el sentido de que en el eros sexual culminan todas las potencias del hombre. Ese eros no es «cósmico», como se ha querido llamar de manera cursi y patética el acto sexual y su culminación. Esta consideración sería en realidad una inversión «contestataria» de la concepción católica del acto sexual y de sus culminaciones como algo efímero que deja amargura. Este eros es la concentración de todas las potencias del hombre en momentos en los que desde la mano hasta el cerebro se celebra estos momentos como de plenitud. En este sentido estas plenitudes momentáneas se asemejan a la última plenitud, la de la muerte. Y esos momentos no dejan amargura, sino, precisamente por ser plenitud, la conciencia de la finitud del ser humano, la de que a esa plenitud se contrapone la otra plenitud, la muerte. Este eros es un eros «político» en el sentido de que hace consciente al hombre de su realidad o, para decirlo con otras palabras, que el ser humano no es un ser «calderoniano», no es un ser apocalíptico, sino simplemente un «animal racional», como lo había dicho Aristóteles. Lo que se llama «trascendencia», un más allá es solo una deformación ideológica del elemento racional del hombre. (p.53)

Este planteamiento de Gutiérrez Girardot está encaminado a refutar la interpretación cosmicista del erotismo de Gaitán Durán, que se puede encontrar en forma paradigmática en la lectura de Juan Liscano (1990):

La subversión del erotismo puede desembocar [tanto] en el crimen de soberbia (Sade) como **en el éxtasis fuera de la continuidad temporal, en la posibilidad de una comunicación con el cosmos, con la vida universal.** Así lo entienden el tantrismo sexual y el sufismo, cuando este último inspira al poeta Djalal-Ad-Din-Rumi, en el siglo XII, este canto a la divinidad: Tu amor me hace vibrar como los órganos/y mis secretos se revelan bajo el tacto de tu mano./Todo mi ser extenuado se parece a un arpa./Cada cuerda que pulsas me hace

**gemir./Al no-ser le diste a gustar el placer de ser/ y al enamorarte de ti el no-ser se volvió el ser. De modo que por algunas de sus vertientes, la sexualidad puede conducir a Dios.**

(Liscano, 1990: 44)

Aquí está presente la inversión «contestaria» del acto sexual católico, reformulada la relación sexualidad/ Dios en términos de otras tradiciones de lo divino (tantrismo, sufismo), que denuncia Gutiérrez Girardot y que traicionaría el espíritu ilustrado de Gaitán Durán, haciendo entrar por la ventana lo que ha sido expulsado por la puerta. Desde mi perspectiva, la única dificultad, la suscita la fragilidad o bruma que introduce Liscano al hacer equivaler cosmicidad a Dios o divinidad en su enunciado. Siguiendo el hilo de nuestra argumentación (con las resonancias polifónicas de Otto, Bataille o Nietzsche) parece más apropiado identificarlo con *lo sagrado con lo absolutamente heterogéneo* en su constitutiva ambivalencia: el turbión azaroso de la Vida —en su más lato sentido, como la totalidad de las formas vivientes y no vivientes del universo, las fuerzas desconocidas que lo mueven—, donde el ser humano es una irrisoria partícula.

Por otra parte, conocida la filiación ilustrada de Gutiérrez Girardot, cabe preguntarse si no hay también en esta categorización del eros en Gaitán Durán como un eros puramente político, una deformación ideológica. Limitarlo a un eros dentro de un puro inmanentismo ilustrado, pensado como contraposición a un trascendentalismo de signo católico y hacer radicar exclusivamente en ello su valor, pudiera ser incurrir en cierto reduccionismo. Desde mi punto de vista, este asunto tiene varias aristas. Ciertamente es un eros político, pero también, simultánea y contradictoriamente algo más. Precisamente en la posibilidad de ser ámbito donde es posible «el tercio incluso» radica la singularidad del texto poético moderno, de que convivan el sí y el no en

tensión irreductible, en pluralidad abierta. Se puede pensar una ambigüedad constitutiva en que cosmicidad y política puedan conjuntarse en tensión; como si la energía del eros se desdoblara en un eros político que afirmando al hombre en su plenitud vida-muerte y negando toda Trascendencia garante de inmortalidad, a la vez avizore una plenitud-continuidad que se disuelve en los latidos cósmicos de la vida, en la estela luminosa de *lo sagrado*, ajena a cualquier Dios, en que carece de sentido la dicotomía trascendencia/inmanencia. ¿Acaso la vida humana no hace parte de la Vida, de las fuerzas energéticas que dinamizan el cosmos, la incesante creación y destrucción del Todo-Nada? Bien señala en este sentido Liscano:

La muerte es otra apariencia de la energía cósmica. Hay la Vida universal y nuestra vida personal, la Vida es como el tiempo objetivo, solar, inseparable del espacio, en tanto que nuestra vida es duración, subjetividad, envejecimiento, tiempo propio. La fuerza de expansión del universo no tiene, como se intuye, duración. Así sería la Vida capaz de englobar nuestra vida y nuestra muerte, relámpagos entre dos continentes de espacio y de luz negra. (Liscano, 1990: 46)

Bajo esta óptica, la exclusividad de una política pensada dentro del cercado aristotélico del hombre como animal racional resulta restrictiva. Propongo una lectura dinámica del eros donde cosmicidad y política —definida en los términos de Gutiérrez Girardot y esta última formulación de Juan Liscano— estén conviviendo, es decir, incesante y recíprocamente afirmándose-negándose en el texto; sin perder de vista, además el inevitable catalizador que supone la mirada del lector. Esto implica un inmanentismo más allá del racionalismo, que admite ser un momento de *lo sagrado* y que finalmente se deshace en *lo sagrado*. Habría que pensar, ciertamente en una *inmanencia otra*, como ya se dijo en algún momento. El siguiente segmento



del instante orgásmico, contenido en el *Diario* resulta esclarecedor de la duplicidad del eros de Gaitán Durán:

Pero los hombres saben que van a morir; la más rara lucidez es permanente recuerdo de la muerte, por lo tanto del Ser. Recuerdo que estalla en el instante erótico y que culmina en el olvido del ser individual.

Toda nuestra vida se concentra en ese estallido fulminante. Mejor dicho, no hay pasado ni futuro, ni siquiera presente. Nuestra vida es llama, centella, descarga.

No hay presente porque el tiempo se incendia, se destroza, no hay «antes», ni «después», ni «ahora»: *no hay tiempo*. Hay vibración, vértigo, éxtasis, orgasmo, ardor, deslumbramiento. **Nos asomamos a la eternidad; al menos nos reflejamos por un momento en la eternidad.**

El erotismo es el estallido de la vida ante la muerte o —en términos de Bataille— «una afirmación de la vida en la muerte». (*D*: 296)

Aparecen aquí reunidos en tensión recíproca, indisolublemente entrelazados los elementos en pugna, las dos perspectivas: afirmación irrevocablemente inmanente de la vida en la muerte, cierre a la Trascendencia, y al mismo tiempo apertura a la no trascendencia de la cosmicidad. Lucidez bifronte que en la conciencia de la muerte en la vida se abre, en el mismo instante orgiástico del orgasmo, a la disolución en la continuidad de la «muerte», a la inmersión-relámpago en la plenitud no trascendente del Cosmos.

De otra parte, he destacado el término «eternidad», repetido en el texto, ya que introduce otro elemento problemático que no se puede soslayar. Liscano (1990: 33) hace ver el uso de la

palabra *eternidad* aquí en tanto *intensidad*, no como duración. En efecto, el dinamismo cósmico de *lo sagrado* puede ser mirado como una forma de eternidad, de eternidad en permanente fuga, nada cercana, desde luego, a la inmutable eternidad platónica o católico-cristiana. Sin embargo, lo cierto es que en el contexto de la obra de Gaitán Durán, pensándola en su conjunto desde el horizonte de sus inicios (*Insistencia en la tristeza*), son inevitables las resonancias religiosas —en el sentido tradicional o romántico/religioso— que una palabra de la magnitud de esta arrastra consigo; aunque rechazadas o precisamente por ello. La subsistencia de estas resonancias en *Amantes* introduce otro elemento tensionante en su exploración. Ya se preguntaba si en Gaitán Durán no está también presente ese *mal de Dios* que denunciaba en Sade. La introducción del término «eternidad» permite retomar la pregunta y apremia a volver sobre los textos de *Amantes*. A este propósito, es observable de modo notorio, en este mínimo conjunto de poemas, una estela de vocablos (cielo, infierno, inmortal, mortal, culpable, Dios, condena, alma, ángeles —aun cuando equivocados) que remiten insistentes a una religiosidad, que sin duda tiene sus raíces en la tradición judeo-cristiana occidental. Valgan como muestra estas líneas:

Estela donde habitaban los dioses,

Hoy lisa, espacio para **el gesto imposible**

**Que en el mármol fije el alma que nos falta.**

(«Quiero», AM: 137)

Presente, ocio feroz, donde **toda sangre**

**Al hombre exige lo que para el cielo es imposible.**

(«Hecha polvo», AM: 141)

O en el poema final, «Marcha fúnebre»:

Como un dios murió al tocar el polvo  
 Sin que negado hubiera nada de lo humano,  
 Falaz palabra, olvido, tumulto de la gloria.  
 Inmolar supo, vivir como todo un hombre  
 La afrenta, soberbia o asco de sí mismo,  
**El infierno en la larga noche guerrera**  
**Que es el ser,** ocio de una destrucción invencible,  
 Incendio de la sola presencia que hurtamos a la pena.  
 Mano violenta o apenas ojo contra el otro, astro  
 En toda carne, inventó el fasto, los reinos,  
 La consistencia de los mundos,  
 Espesor de mil soles, tábano atroz  
 Que en la nada despiertos mantiene a los mortales.  
 La luz le partió el pecho, respiró todo  
 El fuego del imperio, **fue su Obra única**  
**En ese aire que se acababa de su vida**  
**La inhospitalidad del cielo.**  
 («Marcha fúnebre», AM: 142)

Toda esa estela de vocablos pareciera obtener su sentido en esta «inhospitalidad del cielo». Dios callado, Infinito mudo, silencioso. La romántica demanda de inmortalidad en *Insistencia en la tristeza* o la eufemización de la muerte, igualmente romántica, y el fragoroso

itinerario que va del prometeísmo en tirante diálogo con la exploración de *lo sagrado* (tenebroso o luminoso-cósmico) proclamando en vibrante *pathos* existencial su asunción de ser para la vida/muerte, no olvidan su raíz común en la orfandad de «ese animal que no sabe morir». La revuelta de Prometeo aloja en su centro un elemento desestabilizador. A Prometeo, de alguna manera, lo aqueja el *mal de Dios*. Su titanismo no es solo rebelión, también es nostalgia de cielo, baúl de doble fondo donde la nostalgia pone, con sigilo, su cuota, legible precisamente en el tono impetuoso, en la furiosa afirmatividad de la revuelta. Su exigencia de inmanencia es, en el fondo, porosa, afantasmada de fisuras. Su apuesta por la inmanencia es siempre turbulencia exigente. Esta turbulencia desmiente, delata el *mal de Dios* que la corroe en lo más hondo. Por eso, finalmente, su voz resulta ricamente plural: indesatable trezado de religiosidad, apertura a la continuidad de *lo sagrado tenebroso* y luminoso-cósmico, y fidelidad a la Tierra. Por eso en medio de la serenidad y hedonismo inmanentista a que arriba en los poemas de *Si mañana despierto* puede hacer irrupción el desafiante y hermoso poema «¡Vengan cumplidas moscas!», desafío ya incrustado en el título, puesto entre signos de exclamación. De este sereno hedonismo son buena muestra los dos textos iniciales «La tierra que era mía»<sup>133</sup> y «Quiero apenas»:

Únicamente por reunirse con Sofía Von Kühn,  
 Amante de trece años, Novalis creyó en el otro mundo  
 Mas yo creo en soles, nieves, árboles,  
 En la mariposa blanca sobre una rosa roja,  
 En la hierba que ondula y en el día que muere,

<sup>133</sup> El primer texto transcrito, «La tierra que era mía», dialoga con el epígrafe de Novalis, que junto con el de Quevedo, dan entrada al poemario: «Si yo creo que mi pequeña Sofía me rodea con su presencia y que puede aparecerseme, y si obro de acuerdo con esta creencia, ella estará aquí, *en torno mío*, precisamente donde menos lo imagino, en mí en mi alma, etc., y por esa misma razón: *fuera de mí* en realidad, pues lo que es verdaderamente exterior no puede obrar más que por mí—en mí, sobre mí— y según un encadenamiento exquisito» Novalis.

Porque solo aquí como un don puedo abrazarte,  
 Al fin como un dios crearme en tus pupilas,  
 Porque te pierdo, con la tierra que era mía.  
 («La tierra que era mía», *SMD*: 149)

Presto cesó la nieve, como música.  
 Pájaros y verdes cruzan por el frío.  
 Vas a morir, me dicen. Tu enfermedad  
 Es incurable. Solo puede salvarte  
 El milagro que niegas.  
 Mas quiero apenas  
 Arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco.  
 («Quiero apenas», *SMD*: 149)

En contraposición al más allá de Novalis, el más acá del hablante lírico. Fe invertida, secularizada. Declaración de amor al mundo que fluye sonriente y muriente. La mirada acaricia la fragilidad de la mariposa y el vuelo de los pájaros. El don del sol y de la nieve resbalan y se funden en su sensibilidad. Dios se gulliveriza en el ojo amoroso de los amantes que mutuamente se crean en los espejos de la mirada. Los amantes, creaturas de la ráfaga del amor. Y en medio de ello la mortalidad, «la enfermedad incurable»<sup>134</sup>, como único dato cierto, fatalidad que define al hombre frente a *los inmortales* como gustaban categorizar opositivamente los griegos a hombres

---

<sup>134</sup> En el plano biográfico esta enfermedad alude al cáncer que padece Gaitán Durán y del que da noticia en algunos pasajes del *Diario*; así en la anotación de 12 de octubre de 1959 se lee: «Ley o azar, en los últimos días resurgieron los indicios, presagios que creí inventar hace años. No me abrumaron, sin embargo, las trazas de sangre en la saliva, ni la fatiga, ni la asfixia precedida por un súbito desfallecimiento de las cosas».

y dioses. Los portadores de esta «vieja nueva» son casi bucólicos arcángeles, y la negación del «milagro», conciencia reposada de la muerte. Bajo este mismo clima da sus primeros compases «¡Vengan cumplidas moscas!», para gradualmente ir torciendo el registro hasta llegar al crujido final:

Cuántas veces de niño te vi  
Cruzar por mi alcoba de puntillas.  
Enhebrabas tu aguja con manos  
Más ligeras que los días.

Luego te olvidé. No es poca cosa  
Vivir. El mundo es bello y el deseo  
Vasto. (Que lo diga Ulises,  
Cuando nada en el mar y come uvas  
Después de la batalla). Mas cada  
Año acortabas el hilo, zurcidora  
Aplicada.

Como una madre  
O Penélope siempre rosada me has  
Guardado fidelidad. ¡La única!

Empollabas la herencia con tus  
Mimos. Solícita, cuidabas huesos,

Dientes, toda la ruin materia  
Que te ceba.

¿Vale más el alma?  
No encontraste nada en la mía  
Que me hiciera rey. Quedaba poco  
Cuando destapaste el pudridero.

¡Vengan cumplidas moscas! Hoy te pago

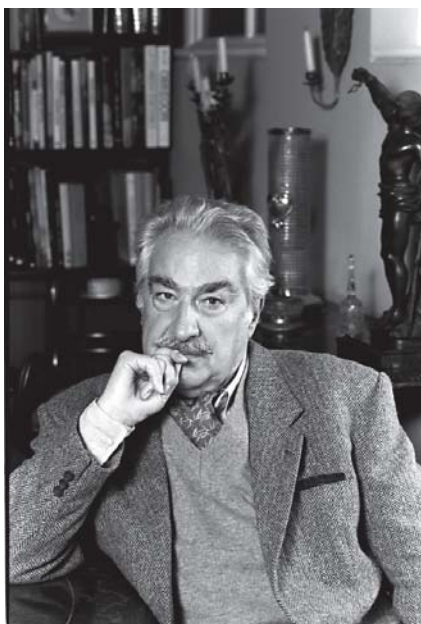
El ansia con que viví cada momento.

(«Vengan cumplidas moscas», *SMD*: 159)

El logro del poema viene dado por la perturbadora y aparente serenidad con que se desliza la descripción de la cotidiana convivencia con la muerte y su minuciosa y lenta y macabra labor de erosión de la vida. Sin embargo el reto final en que estalla no alcanza a ocultar un soterrado sedimento rencoroso, que traiciona esta serenidad. Esa exclamación exasperada, en el apego por los dones de la vida que declara, a la vez permite entrever que el deseo de inmortalidad sigue oteando a las estrellas. Prometeo (ya en revuelta, ya hedonista, ya fascinado por el Ángel del Mal) por alguna secreta boca, acaso reza.

## CAPÍTULO 6

### ÁLVARO MUTIS: LA RITUALIDAD EN EL VACÍO DEL MOVIMIENTO INCESANTE -EN BUSCA DEL MITO PERDIDO-



**Álvaro Mutis Jaramillo (Bogotá, 25 de agosto de 1923)**

Su temprana experiencia de vida, pendulando durante su infancia, entre Bruselas (dado el cargo diplomático de su progenitor) y la paradisíaca finca de sus padres en Coello (Tolima, Colombia), marca un rasgo de su obra poética y narrativa: cosmopolitismo y obsesión por el trópico. Estos dos elementos unidos a un agónico y paradójico nihilismo encarnan en su personaje insignia: Maqroll, el Gaviero.

A diferencia de los otros dos autores en estudio, caracterizados por un pensamiento liberal, con Mutis nos encontramos ante un pensamiento conservador, definitivamente antimoderno; actitud manifestada desde su juventud en numerosas entrevistas, en que en un estilo jocoserio se dedica a escandalizar a las mentalidades izquierdistas.

Su posicionamiento internacional se debe fundamentalmente a la saga narrativa constituida por siete novelas en torno a Maqroll (*Summa de Maqroll el Gaviero*), personaje que tiene su origen en la poesía. Sin embargo, hay que anotar que su valor estrictamente literario, más allá de los juegos de mercado y mediáticos, radica en su obra poética.



Es el autor que ha alcanzado mayor reconocimiento de los tres considerados en esta investigación. De ello dan cuenta distinciones como: Premio Médicis Étranger de Francia, 1989; Premio Nonino de Italia, 1990; Premio Grinzane-Cavour de Italia, 1997; Premio Príncipe de Asturias de las Letras de España, 1997; Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana de España, 1997 y Premio Cervantes de España, 2001.

*La poesía es invocación.*

Álvaro Mutis

*Todo es trivial si el universo no está comprometido en una aventura metafísica.*

Nicolás Gómez Dávila

RESUMEN: En este capítulo se sigue el hilo de Maqroll, el personaje emblemático de la poesía de Mutis, haciendo un recorrido de la relación de este personaje con la Trascendencia, partiendo del «¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!» del primer poema de *Los elementos del desastre* que resuena en toda la poesía de este autor («“204”»). Maqroll (aparentemente escéptico o, más aún, nihilista) encarna, en principio, la inmanencia, la errancia, el puro movimiento; pero es puro movimiento que contradictoriamente, de modo oculto, aspira a la detención. Esta tensión interna del personaje determina dos momentos en la poesía de Mutis. El primer momento está escenificado por el Maqroll agónico, cuya errancia culmina cuando muere habiendo hallado, por fin, la detención trascendente a que aspiraba íntimamente. El segundo momento toma forma con la aparición de otros personajes (Santiago de Compostela, Felipe II, san Luis de Francia) que constituyen una suerte de «anti-maqrolles». En esta medida lo que opera en Mutis es otro tipo de rebelión, una contrarrebeldía que busca reconstruir la *dramaturgia de la salvación* o la *gramática de la redención* desplomadas con la *muerte de Dios*.

## 6.1 Introducción: La Otra Rebelión, la Contrarrebelión

A propósito de un comentario sobre *La piel* de Curzio Malaparte habla Álvaro Mutis de

[...] el manso desleimiento de los valores que por treinta siglos han sostenido la vida del hombre occidental sobre la tierra. Manso pero seguro y precipitado desleimiento. Una putrefacción de res que muere en el trópico sorprende la débil materia que envolvía la vieja y robusta carne de Europa. (Mutis, 1997: 92)

La imagen de «la putrefacción de res que muere en el trópico» en boca de quien, como Mutis, ha subrayado el furioso impulso de descomposición y destructividad como elemento esencial de este espacio geográfico<sup>135</sup> condensa el carácter inexorable y vertiginoso de este fenómeno, y al que como parte de esa humanidad occidental no puede ser ajeno. Es más, la lúcida

---

<sup>135</sup> Son numerosos los textos donde el autor, o los estudiosos de su obra, señalan este carácter del trópico, o más bien el aspecto deletéreo y trágico presentado como centralidad del trópico. Seguramente las referencias en este sentido más significativas provengan del texto «La desesperanza», conferencia dada por Mutis en 1965, en la Universidad Autónoma de México, donde señala al trópico como «meridiano de la desesperanza». Mutis establece una relación casi sustancial entre trópico y desesperanza: «Hay sin lugar a dudas una relación directa entre la desesperanza y ciertos aspectos del mundo tropical y la forma como el hombre los experimenta [...] Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos [...] Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñoliento zig-zag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los ojos grandes, ojos abiertos en una interior vigilancia de la marea de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza. Este más bien pudiera ser el trópico» (Mutis, 1981: 300). Al menos es el trópico de Mutis y de una gran zona de la literatura occidental en cuya tradición se inscribe. Pero, sin duda no es todo el trópico. Este trópico dantesco es el aspecto que la mirada de Mutis elige. La exuberancia, el colorido y la alegría de las gentes (que Mutis reserva, en Suramérica para «los tibios valles y laderas de los Andes») también existen en el trópico: baste pensar en las paradisíacas islas del Caribe; y no pensemos en la imagen que promocionan las multinacionales turísticas, pensemos en el trópico que nos entrega un autor que es una insoslayable presencia en Mutis: Saint Jhon Perse y sus elogiosas canciones que celebran la infancia. Pensemos también en esa mirada edénica del trópico de Martinica u Oceanía que vierte en sus bellísimos lienzos ese fugitivo de Occidente: Paul Gauguin; valga sentarse a pensar en estas anotaciones de su experiencia en Tahití: «¡Vivíamos los dos juntos con tan perfecta simplicidad! ¡Qué agradable era, por la mañana, ir a bañarnos en el riachuelo vecino, como hacían, según imagino, en el Paraíso, el primer hombre y la primera mujer!» («Paraíso tahitiano –nave, nave, fenua- , tierra deliciosa»; Gauguin, 2004: 161).

conciencia de ese lento pero inexorable desleimiento de los valores que trae consigo la modernidad constituye el elemento nuclear desde el cual se configura la producción creativa e intelectual de este escritor. Su obra y actitud intelectual se comprende como reacción compleja a este fenómeno, que no es finalmente otro que el que vengo considerando como eje de esta investigación: *muerte o eclipse de Dios* como fenómeno estructural de la modernidad y postmodernidad. El *eclipse de Dios* tiñe de nihilidad la existencia del individuo emergido con la modernidad, como ya se ha dicho; nihilidad implica ausencia de sentido y fundamento último trascendente. Reacción compleja la de Mutis, ciertamente; reacción que se sustancia, en gran medida, en la noción de «reaccionario auténtico», siguiendo la expresión de Nicolás Gómez Dávila<sup>136</sup>, cuya admiración no oculta nuestro autor<sup>137</sup>. Se precisa entonces conceder unas líneas a

---

<sup>136</sup> Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913 – Bogotá, 1994) representa el pensamiento conservador colombiano en su más fina, compleja y contemporánea elaboración. Su aguda refutación de la modernidad se basa en un apuntar hacia lo trascendente cristiano. Cultivó la forma aforística. Su breve obra se compendia, básicamente en los títulos: *Textos I* (Bogotá, 1959); *Escolios a un texto implícito* (Bogotá, 1977); *Nuevos escolios a un texto implícito* (Bogotá, 1986), *Sucesivos escolios a un texto implícito* (Bogotá, 1992) y «El reaccionario auténtico» (1995) publicado en el número 240 de la *Revista de la Universidad de Antioquia* (pp. 16-19). El conservadurismo de Mutis guarda proximidades con las tesis de Gómez Dávila, sin que se pueda encasillar exactamente en la categoría de reaccionario auténtico, le falta, entre otros rasgos, su adhesión incondicional a lo Trascendente de Gómez Dávila; opera en el más bien, en términos generales, una agónica oscilación entre el *ahí* de la inmanencia y el llamado de la trascendencia.

<sup>137</sup> En la sección «Bitácora del reaccionario» de *Poesía y Prosa* (1981), Álvaro Mutis dedica una entusiasta nota titulada «Donde se vaticina el destino de un libro inmenso» a la aparición del libro *Escolios a un texto implícito* de Nicolás Gómez Dávila. Valga señalar un aparte para comprender la razón de ser de este entusiasmo: ambos autores comparten una profunda resistencia crítica a la modernidad: «Cabe [...] predecir un cierto tufillo de escándalo cuando nuestros políticos y sus correspondientes cronistas lean algunos de los escolios de Nicolás Gómez Dávila, que les conciernen muy de cerca y muy de frente. Estos herederos de la tradición liberal y democrática nacida con la reforma protestante, incubada en el siglo de las luces y bautizada con sangre en las jornadas de 1789, estos hombres públicos de una y otra orilla, van a pasar un mal rato o van a gozar plenamente con estos textos, según sea el nivel de saludable escepticismo que hayan logrado preservar en su paso por la política» (Mutis, 1981: 430). Gómez Dávila hacía parte del círculo de amistades bogotanas entrañables de Mutis, así se puede ver en el testimonio del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor cuando, a inicios de la década del 70, tiene su primer encuentro con Mutis (de paso por la capital colombiana en su vida de viajero incansable) en compañía de sus jóvenes compañeros de generación (J. C. Cobo Borda y Darío Jaramillo, entre otros) en la ya mítica y extinta librería Buchholz: «El viento fresco que baja de los cerros enfría la luz brillante de la sabana que lame los vidrios de las vitrinas. Ampliamos el círculo de Mutis que siempre pasa por Álvaro Castaño, Nicolás Gómez Dávila, Ernesto Volkening, Casimiro Eiger. A un costado de la librería queda un restaurante que abrieron los suizos [...]» (Burgos,

esta noción que desarrolla Gómez Dávila (1995) en el artículo titulado «El reaccionario auténtico». Siguiendo su planteamiento en este artículo, el reaccionario auténtico —atendiendo al llamado de una espiritualidad que pone sus ojos en la Trascendencia— niega el mundo surgido de la modernidad, pero se resigna a ella, entendiendo la imposibilidad de un retorno. Es una suerte de nihilismo humanista sin concesiones, injerto en un cristianismo. Uno de los ejes del reaccionario auténtico es su «pasiva lealtad a la derrota»; va en ello una negación de la historia inmanente como «epifanía de la razón», como realización necesaria de la razón. Su idea de la historia se resume en estas consideraciones:

La historia no es necesidad, ni libertad, sino su integración flexible. [...] Si el progresista se vierte hacia el futuro, y el conservador hacia el pasado, el reaccionario *no* mide sus anhelos con la historia de ayer o con la historia de mañana. El reaccionario no aclama lo que ha de traer el alba próxima, ni se aferra a las últimas sombras de la *noche*. Su morada se levanta en ese espacio luminoso donde las esencias lo interpelan con sus presencias inmortales. [...] El reaccionario no es el soñador nostálgico de pasados abolidos, sino el cazador de sombras sagradas sobre las colinas eternas. (Gómez Dávila, 1995)

El conservadurismo de Mutis guarda proximidades con estas tesis de Gómez Dávila, sin que se pueda encasillar exactamente en la categoría de reaccionario auténtico, le faltaría, para no abundar en el asunto, la adhesión incondicional a lo Trascendente de Gómez Dávila; opera en él, más bien, en términos generales, una agónica oscilación entre el *aquí y ahora* de la inmanencia y el llamado de la trascendencia, como se verá en mi exposición.

---

1988: 177). Según testimonio personal de esta misma fuente, Mutis trataba a Gómez Dávila de «Colacho», que es la forma cariñosa y familiar del nombre Nicolás.

Sabido es que al comentar y hacer crítica de los otros, un autor no hace otra cosa que dibujar su subjetividad, su mapa interior; sin pretender abusar de este perspicaz principio, creo que la apreciación de Mutis sobre el caso de Yukio Mishima lanza manifiestos guiños, traza ciertas líneas maestras de su propio caso; en su nota «El último samurái», luego de describir el ampliamente conocido y atroz *seppuku* practicado por Mishima «como protesta por la vertiginosa occidentalización de su patria» y en nombre de las sacrosantas leyes del *bushidoo* («un ideal caballeresco anterior al de los Amadises, Durandartes, Oliveros y Tristanes de la Europa medieval»), señala:

¿Locura?, ¿ciego fanatismo?, ¿afán demente de figuración? Ninguna de estas explicaciones, puramente occidentales, cuadra al impresionante suicidio de uno de los más lúcidos y penetrantes novelistas de este siglo. **Yo creo que en la muerte de Mishima debemos ver, más bien, la expresión elocuente y definitiva de rechazo a un mundo para él por completo inaceptable.** Ya en su obra, el examen de este proceso deshumanizante a que es sometido el hombre por las fuerzas asfixiantes de una tecnología gigantesca por él mismo inventada y sostenida, es uno de los principales temas recurrentes. Sus *Memorias de una máscara*, sus *Piezas modernas de Noh* y su hermosa tetralogía *El mar de la tranquilidad*, constituyen además de muchas otras cosas, también una denuncia feroz del mundo que estamos viviendo. **Y esta denuncia cobra, en el caso de Mishima, una fuerza muy particular. Mishima, en efecto, la plantea desde su profunda fe en el ideal caballeresco de los samuráis,** en la observancia estricta de las reglas que lo norman y que han perdurado, intactas, por muchos siglos. O sea, **no es desde el desencanto de un escepticismo anárquico que Mishima juzga nuestra época. Es desde la compleja, densa y substancial estructura de normas que rigen la conducta cotidiana de un hombre, llenándola para él de sentido y de trascendencia. Este conjunto de reglas se llama bushidoo, y no hay paso en la vida**

**de quienes viven dentro de él que no esté prescrito y determinado con un claro sentido ético y, también, y muy principalmente, estético. Todo eso suena un tanto rancio y por demás extraño al hombre de nuestros días, desvestido ya de todo ideal y entregado por completo a un proceso de «cosificación» que lo nivela por los más elementales y sórdidos estratos de conducta. Pero eso no es culpa de los samuráis y de sus principios. La culpa es de nuestro tiempo y de su desoladora y gris necesidad, cada vez menos humana y más sosa [...]. (Mutis, 1997: 94-95)**

En el caso de Mutis es patente igualmente, a través de su obra creativa y de sus numerosas entrevistas, declaraciones y glosas, su agresiva actitud crítica frente al mundo moderno y su concomitante desleimiento de los valores; pero esta actitud crítica se proyecta desde una oscilación entre un corrosivo escepticismo y nihilismo y la nostalgia de valores auténticos y trascendentes modelados, en última instancia, desde el cristianismo. Esta oscilación contradictoria, rastreable desde su temprana irrupción en el escenario intelectual y literario hasta sus últimas producciones, dota de una especial complejidad al conjunto de su obra. En la médula de estas oscilaciones está esa postura ideológica, próxima a la del «reaccionario auténtico» sin identificarse del todo con ella, que es ante todo la de un «héroe» de la derrota, y que Gómez Dávila sintetiza en la frase: «Solo de causas perdidas se puede ser partidario irrestricto» (Gómez Dávila, 2009: 86). Mutis persona, personaje y autor lo es, y también, por supuesto, su *alter ego* emblemático: Maqroll<sup>138</sup>. Causas condenadas por la historia (palabra que genera particular

---

<sup>138</sup> Es ya un hecho sentado dentro de los estudios mutisianos ver en el personaje Maqroll, que emerge del mundo de su poesía y hace tránsito a su producción novelística, un *alter ego* del autor. El propio autor lo asume como tal. Así, rizando el rizo, cito a Carmen Ruiz Barrionuevo (1997: 9), que cita a Fabbienne Bradu (*Vuelta* 200, 1993: 54) que cita a Mutis: [Maqroll] «Heterónimo, alter ego, “esta especie de otro yo que escribe mis cosas”, se ha convertido en instrumento, en figura simbólica indispensable de cuanto ha querido volcar en su obra [Mutis], prosa y verso». Este juego de autor/personaje cobra especial relieve en una obra como *Los Emisarios* (1984), donde al decir de Guillermo Sheridan (2001): «[...] en una sorprendente vuelta de tuerca, vemos en él las huellas de Maqroll

reluctancia en Mutis<sup>139</sup>), por la, al parecer, irresistiblemente catastrófica marcha del mundo moderno. Dentro de esta oscilación o, más bien, copresencia de dos vectores contradictorios y dialogantes (a la manera de la conocida dialéctica *sui generis* del yin y el yang de la tradición taoísta), su creatura, Maqroll, es el pivote que permite —con los debidos matices— hablar de etapas en el universo literario de este autor; estas son: el *ciclo poético maqrollico*, el *ciclo poético posmaqrollico* y el *ciclo maqrollico novelístico*, como ya ha sido señalado por la crítica<sup>140</sup>. Se podría hablar así de «tres Mutis» en correspondencia con estos momentos demarcables e íntimamente interrelacionados. Sin hacer distinción entre prosa y verso, hablo de *ciclo poético maqrollico* al referirme a aquel ámbito de los libros de poesía o novela de Mutis donde hace presencia en su máxima tensión y fuerza significativa la presencia de este personaje (Maqroll), o está irradiado de su talante fundamentalmente desesperanzado: me refiero de modo específico a lo que se conoce como sus *Primeros poemas* (1947-1952), *Los elementos del desastre* (1953),

---

adheridas al camino de su amanuense [...] Así, pues, *Los Emisarios* está escrito en parte por Maqroll y en parte por Mutis. El giro inesperado consiste en que ahora ambas existencias se resuelven en una y que la similitud de sus percepciones y su filosofía es ahora también las de sus destinos» y más adelante: «Acechar la poesía que las contuviera [las obsesiones de Maqroll] llevó a Mutis a compartir con el Gaviero sus conocidos *leitmotiv*: el gusto por cierta literatura (Proust, Conrad, Rimbaud), la búsqueda ritual de la infancia, de la vida “verdaderamente vivida”, los trágicos hechos de armas, las muertes epopéyicas e íntimas (la de César Borgia, la de Pushkin) y la densidad de la sabiduría árabe o rusa» (pp. 257-261).

<sup>139</sup> Para Mutis, lo ha dicho en múltiples declaraciones, la historia de los hombres carece de sentido; no hay, pues, Historia en tanto proceso, en tanto marcha progresiva. En esto es categórico: «Yo no creo que vamos a ninguna parte, es más, cualquiera que vea el mundo hoy en día se dará cuenta de que si íbamos para alguna parte, ya sencillamente caímos en el abismo. El hombre como hombre es hoy prácticamente una pobre piltrafa devorada por las computadoras. **La historia la veo como una especie de magma que se mueve y se desplaza sin propósito alguno, dando esquinazos sorprendentes, muy tristes a veces y resplandecientes otros.** Pero quien lea con cuidado la historia de la Edad Media, se dará cuenta de que la idea de un plan preconcebido y de una marcha de la civilización hacia alguna parte es una sandez absoluta» (Ruiz Portella, 2001: 74).

<sup>140</sup> Me refiero, especialmente, a los estudios de Marta Canfield (2005a) y Guillermo Sheridan (2001: 253-262). Ambos señalan en el poemario *Los emisarios* (1984) un punto de quiebre de la escritura de Mutis donde se cierra el ciclo de su poesía centrado en el personaje y la atmósfera agónica de Maqroll para dar paso a otro tipo de poesía que el autor califica como de «madurez» (Canfield, 2005a: 213), y a la vez abrirá el tránsito de Maqroll a la novela. De allí los tres ciclos a que hago referencia. Canfield lo expone claramente: «[...] con el “Cañón de Aracuriare” [en *Los emisarios*] se cierra el *ciclo poético de Maqroll* y el famoso personaje irá a poblar una saga narrativa completa, desarrollada en siete novelas, pero va a desaparecer completamente de la poesía de Mutis, la cual, a su vez, cambiará de ritmo, de tono y de temática» (2000: 298).



*Los trabajos perdidos* (1965)<sup>141</sup>, *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Caravansary* (1982), *Los Emisarios* (1984) y la novela *La nieve del Almirante* (1986). Hablo de *ciclo poético posmaqróllico* con referencia a los poemarios donde desaparece esta figura y la perspectiva, y el mundo que ella irradiaba o de la que emergía, para dar paso a un Mutis más inclinado hacia el lirismo y en donde se funda un mundo poético centrado en la obsesión por un *orden*, de algún modo, trascendente: *Los emisarios* (que constituye una especie de territorio de cruce entre estos ciclos poéticos y narrativo mencionados): *Crónica regia* (1985), y *Un homenaje y siete nocturnos* (1987). El *ciclo maqróllico novelístico* lo constituiría la conocida saga de Maqroll, excluida *La nieve del Almirante* (saga que es, extraña pero comprensiblemente —dadas las «reglas» propias del mercado editorial y la prevalencia del género novelístico sobre la poesía en el campo literario moderno— lo que más reconocimiento y fama le ha otorgado a Álvaro Mutis). Lo que caracteriza este último ciclo —salvo logros como *La última escala del Tramp Steamer*— es la pérdida de densidad del personaje, de la palabra, y del mundo ficcional en general, cuya potencia se desvanece en la monotonía de las situaciones y la acción y cierto grado de trivialización del protagonista; asimismo el protagonismo que, por otra parte, adquiere el cosmopolitismo sibarítico del cronista o amanuense, otro *alter ego* de Mutis<sup>142</sup> (más próximo al Mutis biográfico que Maqroll), trayendo consigo el desvaimiento de Maqroll en un juego de espejos con otros

<sup>141</sup> Las compilaciones de la poesía de Mutis acostumbran observar el orden aquí presentado, a pesar de una aparente falta de lógica en que se suceden el segundo (1965) y tercer poemario (1959). Esto se debe a que la edición príncipe de *Los trabajos perdidos* (México, Ediciones Era, 1965) agrupa en ese orden tanto a *Los trabajos perdidos*, como I parte, y *Reseña de los hospitales de ultramar*, como II parte; pese a que este último apareciera publicado en la revista Mito en los números 2 (1955) y 26 (1959). La primera *Summa* (Barcelona, Barral editores, 1973) conserva esta división de I y II partes; en las sucesivas *Summas* se presentan como libros separados y no referencian fecha de publicación, salvo la edición de Visor que data de 1992.

<sup>142</sup> Ver nota de pie de página 285, donde Sheridan marca el proceso de fundición de Mutis y Maqroll, trasvasando aquel a este sus propios gustos y concepciones, generando, a mi modo de ver, el efecto negativo de «desmaqröllizar» a Maqroll; este fenómeno que lo registra Sheridan en *Los Emisarios* (1984) se intensifica en la saga novelística.

personajes: Abdul Bashur, Ilona, etc., y el deliberado y repetitivo recurso a la intertextualidad para, conscientemente, pretender dotar de más unidad al dispersivo universo de las «aventuras» o «empresas» de Maqroll.<sup>143</sup>

A efecto del objetivo de este capítulo me ocuparé del bicefalismo que entrañan los ciclos poéticos maqrollícos y posmaqrollícos. Se harán referencias al ciclo novelístico cuando el desarrollo del trabajo así lo requiera. A este propósito se delimita el corpus constituido, básicamente, por los siguientes textos: en *Primeros Poemas*: «La creciente», «El viaje» y «Programa para una poesía». En *Elementos del desastre*, «“204”», «Hastío de los peces», «Oración de Maqroll», «El miedo», «El húsar», «Los trabajos perdidos», «Trilogía»; en *Los trabajos perdidos*: «La muerte de Matías Aldecoa», «Grieta matinal», «La muerte del capitán Cook», «Cada poema»; todo el conjunto de *Reseña de los hospitales de ultramar*; en *Caravansary*: «Caravansary», «La nieve del Almirante», «Cocora», «En los esteros»; en *Los emisarios*: «Cadiz», «La visita del Gaviero», «Una calle de Córdoba», «El Cañón de Aracuriare», «Noticia del Hades»; en *Crónica regia*: «Como un fruto tu reino», «Cuatro nocturnos de El Escorial»; en *Un homenaje y siete nocturnos*: «Homenaje», «Nocturnos» V- VII) y la novela *La nieve del Almirante*.

---

<sup>143</sup> Esta búsqueda de la unidad en el universo dispersivo de Maqroll enraíza en el prurito por el orden que hace manifestación textual en su obra a partir de *Los emisarios*, particularmente en su *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), poemario que tiene como egregio centro la figura de Felipe II. Este prurito ideológico por el orden es lo que determina la necesidad de contrarrestar el elemento caotizante que nutre el universo del *primer Maqroll* (Ciclo poético maqrolliano) y que inevitablemente arrastra el *segundo Maqroll* (Ciclo novelístico maqrolliano), tendiendo hilos que se entrecruzan, complementando o ambiguando situaciones provenientes del mundo poético y las que aparecen en los nuevos episodios novelados. Lo que quiero subrayar es el carácter deliberado de estos juegos intertextuales hasta llegar a la artificiosidad, perdiéndose con ello la fuerza extraordinaria que poseían en su dispersividad los episodios del Maqroll poético. Canfield toca este elemento clave, pero sin ver el aspecto negativo de este intertextualizar consciente (demasiado consciente) cuando en su entrevista con Mutis, hace la fina observación: «Además de que en este libro (*Los emisarios*), como tú dices, ya distingues conscientemente entre lo que es intención poética y lo que es intención narrativa, **comienza también un trabajo consciente que antes había hecho solo intuitivamente**, el trabajo de intertextualidad, o sea, lo que has insinuado en un lugar lo desarrollas en otro y citas en un texto cosas que Maqroll ha hecho en otro» (Canfield, 2005a: 218).

He tenido a la vista las siguientes compilaciones de la obra de Álvaro Mutis: *Álvaro Mutis: Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970* (Barral Editores, 1973); *Poesía y Prosa: Álvaro Mutis* (Colcultura, 1981); *Álvaro Mutis: Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (Fondo de Cultura Económica, 1990); *Álvaro Mutis: Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-1997* (Ediciones Universidad de Salamanca, 1997); *Álvaro Mutis: Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-2000* (Visor, 2002); *Álvaro Mutis: Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida* (Fondo de Cultura Económica, 2002); *Álvaro Mutis: Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (Alfaguara, 2001).<sup>144</sup>

Las citas se harán de las compilaciones: *Poesía y prosa: Álvaro Mutis* editada por Colcultura (1981); *Summa de Maqroll el Gaviero* del Fondo de Cultura Económica (2002); *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* de Editorial Alfaguara (2001), atendiendo al año de publicación de cada una de ellas. Por su parte, los títulos de los libros se referenciarán por las iniciales, así: *Primeros poemas (PP)* (1947-1952); *Los elementos del desastre (ED)* (1953); *Los trabajos perdidos (TP)* (1965); *Reseña de los hospitales de ultramar (RHU)* (1959); *Caravansary (C)* (1981); *Los emisarios(E)* (1984); *Crónica regia (CR)* (1985); *Un homenaje y siete nocturnos (HN)* (1986). Se fechan estos títulos de los poemarios siguiendo la *Summa* de Visor, 2002. Las otras *Summas* prescinden de ellas en el cuerpo de los libros. Estas compilaciones, salvo la primera de ellas, de 1973, añaden un suplemento de poemas no contenidos en libros cobijado bajo el título de *Poemas dispersos* que varían en número. La compilación del Fondo de Cultura

---

<sup>144</sup> Esta compilación reúne las novelas: *La nieve del Almirante* (1986); *Ilona llegaba con la lluvia* (1987); *Un bel morir* (1989); *La última escala del Tramp Steamer* (1989); *Amirbar* (1990); *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991); *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Económica (2002), cambia este título por el de *Marginalia al ocaso* y contiene nueve poemas, el mayor número de estos dispersos.<sup>145</sup>

## 6.2 Ciclo Poético Maqróllico: El Primer Mutis

### 6.2.1 El grito del «“204”»: «¡Elí, Elí! ¿lemá sabactaní?» (Mateo, 27: 46).

El poema «“204”» que abre el poemario *Los elementos del desastre* (1953) instala la obra de Mutis bajo la irradiación existencial de la *muerte de Dios*. El grito de la inquilina del «“204”» viene a ser como piedra angular de este universo literario:

Escucha Escucha Escucha  
la oración matinal de la inquilina  
su grito que recorre los pasillos  
y despierta despavoridos a los durmientes,  
el grito del “204”:  
**¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!**  
(«“204”», *ED*; Mutis, 2002b: 40-41)

El verso final remite a las enigmáticas palabras proferidas por Cristo en la cruz según la tradición evangélica de Mateo (27: 46) y Marcos (15: 34), constituyendo lo que se conoce como la «cuarta palabra» o frase, de las siete que habría pronunciado; corresponden, igualmente, a la primera frase del versículo primero del Salmo 22, titulado «Sufrimiento y esperanza del justo», que estaría en los labios del Cristo desfalleciente. El texto poético, en principio, oblitera el aspecto esperanzador, mesiánico del salmo. El último verso o línea se yergue como una pregunta

<sup>145</sup> Algunos de estos poemas harían parte de un poemario en elaboración, anunciado por el autor, que no alcanzó forma definitiva. Su probable título habría sido *Carmina contra gentiles* (Canfield, 2005a: 298-299).

que pareciera llevar a su último extremo la *Kenosis*<sup>146</sup> de Jesús, que ahora se identifica, es uno, con el hombre sufriente; el desconsuelo de la mortalidad de Jesús ante el silencio del Padre, se reduplica históricamente en la modernidad con la muerte del Padre mismo. Ante el hueco que ha dejado la divinidad ejerce su inútil reclamo la inquilina del «“204”». El tercer texto de este poemario, la «Oración de Maqroll», hay que leerlo a la luz del grito suplicante de la inquilina ante el abandono. Se trata de una oración en el vacío, una oración fracturada, en tanto el polo de tensión trascendente no existe. De este modo la orientación vertical de la oración, se anonada, se desploma sobre sí misma; resulta así el balbuceo, las ruinas de una oración, sus escombros se erigen en nueva forma —ya no estrictamente litúrgica sino poética— signada por el heteroclitismo y el afantasmamiento y enigmatización del sentido, tal como se ve en la estética surrealista, de la cual es tributaria la poesía de Mutis. El texto se inicia anunciando su carácter incompleto: «No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero»; pero el más profundo significado de su incompletud se revela en la configuración del poema mismo. En efecto, esta oración desflecada es lo que resta de la oración cuando su destinatario ya no está allí:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!  
 Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable  
 de tu infamia.  
 Señor, seca los pozos que hay en la mitad del mar donde los peces  
 copulan sin lograr reproducirse.  
 Lava los patios de los cuarteles y vigila los negros pecados del centinela.  
 Engendra, Señor, en los caballos la ira de tus palabras  
 y el dolor de viejas mujeres sin piedad.

---

<sup>146</sup> Sabido es que todo el papel mesiánico de Cristo es una *kenosis*, esto es, un vaciamiento de su divinidad en la medida en que se abaja al encarnarse y participar de la condición del hombre, sin por ello dejar su condición divina. Cristo en la cruz, tal como en el episodio del Monte de los Olivos, parece flaquear en su potestad divina y en esa medida aparece más humano, más cerca del hombre; es a esto a lo que me refiero.

[...]

Desarticula las muñecas

Ilumina el dormitorio del payaso, ¡oh, Señor!

[...]

Con tu barba de asirio y tus callosas manos, preside, ¡Oh, fecundísimo!, la bendición de las piscinas públicas y el subsecuente baño de los adolescentes sin pecado.

**¡Oh, Señor! recibe las preces de este avizor suplicante** y concédele

la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén.

(«Oración de Maqroll», *ED*; Mutis, 2002b: 45-46)

Las invocaciones sacras, las formulaciones devotas se deshacen en las profusas incongruencias de las imágenes; la ironía que recorre el texto esperpentina a su destinatario en los extraños, contradictorios, inanes o irrisorios roles que le adjudica. Mientras el destinatario se volatiliza en las desconcertantes y desconcertadas súplicas de que es objeto, su contraparte, el suplicante, se postula como «avizor» (condición connatural a su ya lejano oficio de gaviero, pleno de simbolismo, que sigue acompañando como «apodo» al viejo Maqroll, que es como aparece en la poesía, ya trabajado por los años<sup>147</sup>), es decir, lúcido suplicante, condición que comporta, en principio, una insobornable contradicción: el rol del suplicante implica humildad y

<sup>147</sup> Como se sabe, el Maqroll del *ciclo poético* es, esencialmente, un personaje envejecido. En su juventud fue gaviero, hombre de mar; así recuerda: «Y yo que soy hombre de mar para quien los puertos apenas solo fueron transitorio pretexto para amores efímeros y riñas de burdel, yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas [...]» («Cocora», *C*; Mutis, 2002b: 163). Ahora es un desolado marinero en tierra lleno de achaques y desolación, su día a día son sus «plagas» —«Mis plagas» llamaba el Gaviero a las enfermedades y males que le llevaban a los Hospitales de Ultramar («Las plagas de Maqroll», *RHU*; Mutis, 2002b: 129)—, sus hospitales de ultramar, sus «refugios» donde se guarece de la compañía de los hombres.

prosternación ante el suplicado; pero el suplicante que escenifica este ritual oracional destila un solapado veneno que lo pervierte en su médula. Sin embargo, el recurso poético a la forma oración revela una desazón, una incurable nostalgia del Dios muerto.

### **6.2.2 Nihilidad y movimiento incesante de Maqroll como consecuencia de la pérdida del centro.**

El nihilismo de Maqroll, su desesperanza, su errancia sin tregua son hijos de este desconsolado grito del «“204”». Maqroll es un «hijo del limo», un «huérfano de Dios», pero que a diferencia de la apocalíptica orfandad de Dios que traza Jean Paul Richter en el ya presentado «Discurso de Cristo muerto...» (*supra*, pp. 51 y ss.) el sujeto poético no se anula en la angustia sino que asume con entereza la posibilidad de vivir en un mundo sin Dios. Quizás antes que nihilismo habría que ver como sustancia de Maqroll, más bien, una herida conciencia de la nihilidad del ser humano. Es esa conciencia de la nihilidad del hombre, corolario de la ausencia de trascendencia (garantía ante la muerte), lo que hace a Maqroll —en principio— una figura ejemplar del desesperanzado, tan nítidamente dibujado por Mutis en su conocida conferencia titulada «La desesperanza». Recordemos el trazado de esta figura, según las cuatro condiciones que postula:

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se complementan, se crean y afirman entre sí. A mayor lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido [...]

Segunda condición de la desesperanza es su comunicabilidad [...]. La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia prima del ser, en sustancia que

colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación o la simple locura.

Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien ama, crea y goza sin esperanza [...] esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos.

Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte [...]. El desesperanzado no rechaza la muerte, antes bien, detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente. (Mutis, 1981a: 288-289)

Aparece así Maqroll como una encarnación de un pleno inmanentismo. La ausencia de un centro trascendente y la posibilidad de cualquier sustituto lo enfrentan a un mundo carente de sentido y regido por el azar (sujeto a las fuerzas de destrucciones y nacimientos sin designio aparente que rigen la Naturaleza y el Universo). Es en esa ausencia de orden, de cosmicidad en donde encuentra su raíz la marca más distintiva de Maqroll: su errancia, el movimiento perpetuo sin centro ni horizonte, sin punto de reposo posible; al respecto resulta pertinente la observación de Louis Panabiere: «Describir a Maqroll [...] sería como inmovilizar un impulso [...] como fotografiar un movimiento» (Panabiere, 2001: 166). Ciertamente, Maqroll es ante todo impulso de desplazamiento; Maqroll sería así un arquetipo de la errancia: la errancia (modalidad pervertida del *peregrinaje* como expresión litúrgica del converger por múltiples caminos a un



centro sagrado) que detona una vez que se ha producido el desplome del punto fijo, del centro trascendente, errancia que se pone en escena dentro de la pura inmanencia, pero que no olvida, a la vez que oculta secretamente, su origen; este origen puede permanecer oculto para el mismo Maqroll o el sujeto poético, en general. Ya la inquilina del “«204”» es nombrada como «la incansable viajera» (««204”», *ED*; Mutis, 2002b: 39), si bien el tema del viaje ya hace clamorosa irrupción dentro de sus *Primeros poemas* en el texto así mismo titulado «El Viaje», donde hace su bautismo de aparición Maqroll, vinculado a un oficio, asociado de suyo al desplazamiento o movimiento: conductor de tren; oficio largamente ejecutado (quince años)<sup>148</sup> y que finaliza, significativamente, con una fuga (movimiento sigiloso y generalmente precipitado), seguida de un «penoso viaje»:

Cierto día me enamoré perdidamente de una hermosa muchacha que había quedado viuda durante el viaje. Llegado que hubo el tren a la estación terminal del trayecto **me fugué** con ella. Después de un **penoso viaje** nos establecimos a orillas del Gran Río, en donde ejercí por muchos años el oficio de colector de impuestos sobre la pesca del pez púrpura que abunda en esas aguas. («El viaje», *PP*; Mutis, 2002b: 28)

<sup>148</sup> El tiempo en Maqroll pertenece al ámbito de los efectos surrealistas o de lo subjetivo. En las minas de Cocora pierde la cuenta de los años que en ella transcurre, y conjetura: «Deben ser muchos porque el sendero que llevaba hasta los socavones [...] ha desaparecido ya entre rastrojos y matas de plátano» («Cocora», *C*; Mutis, 2002b: 163); para salir del Cañón de Aracuriare demora una semana lo cual parece poco probable («El Cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 208). Quizás el caso más singular aparece en este texto mencionado, «El Viaje», donde figura como conductor de un tren. «El tren en cuestión salía del páramo el 20 de febrero de cada año y llegaba al lugar de su destino, una pequeña estación de veraneo situada en Tierra Caliente entre el 8 y el 12 de noviembre. El recorrido total del tren era de 122 kilómetros [...]» («El viaje», *PP*; Mutis, 2002b: 26), a este respecto anota Samuel Serrano: «Si realizamos la sencilla operación de dividir la distancia del recorrido entre el tiempo empleado en cubrir la misma vemos que el viaje vulnera las leyes de la lógica, pues el tren se desplaza a la inaudita velocidad de 12 kilómetros por mes, es decir 400 metros por día o 16 por hora, lo que hace que el viaje a pie resulte más rápido, y el tren se convierta, de esta manera, en una empresa absurda que niega lo que tradicionalmente ha sido la principal virtud del tren: ser un medio eficaz de transporte rápido» (Serrano, 2004: 155).

Fragmentos brotados de la mano de Maqroll, que retratan claramente este movimiento incesante, los encuentran, garrapateados en las paredes del pasillo que conduce al curioso mingitorio abierto al precipicio, los clientes de la tienducha encaramada en el inhóspito páramo y extrañamente conocida como «La nieve del Almirante»; aquí ejerce de tendero el Gaviero. Estos fragmentos entresacados constituyen una especie de máximas del desarraigo y la errancia:

Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas,

de los más secretos atracaderos [...]

[...] Sigue a los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas

y tristes embarcaciones. **No te detengas. Evita hasta el más**

**humilde fondeadero. Remonta los ríos.**

Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. **Niega toda**

**orilla.**

[...] Hubiera yo **seguido con las caravanas**. Hubiera muerto

enterrado por los camelleros, cubierto con la bosta de sus

rebaños, bajo el cielo de las mesetas [...]

(«La nieve del Almirante», C; Mutis, 2002b:151-152)

Uno de los textos donde mejor puede observarse este desasosegado nomadismo es el fragmento 8 del poema «Caravansary», donde se perfila un personaje que bien pudiera ser Maqroll, aun cuando no se le nombra como tal:

**En Akaba** dejó la huella de su mano en la pared de los abrevaderos.

**En Gdynia** se lamentó por haber perdido sus papeles en una riña de taberna, pero no quiso dar su verdadero nombre.

**En Recife** ofreció sus oficios al obispo y terminó robándose una custodia de hojalata con un baño de similor.

**En Abidján** curó la lepra tocando a los enfermos con un cetro de utilería y recitando en tagalo una página del memorial de aduanas.

**En Valparaíso** desapareció para siempre, pero las mujeres del barrio alto guardan una fotografía suya donde aparece vestido como un **agente viajero**. Aseguran que la imagen alivia los cólicos menstruales y preserva a los recién nacidos contra el mal de ojo. («Caravansary», C; Mutis, 2002b: 152-153)

En el último segmento Maqroll es presentado como una especie de carnavalizada deidad del viaje que ostenta virtudes milagrosas sobre el cólico y el mal de ojo, encarnada en una figura, las más de las veces insignificantes, extraída del mundo moderno: el agente viajero. Se observa, de otro lado, en todo lo anterior un elemento adscrito a la errancia y desasimiento del personaje: la práctica de oficios curiosos o carentes de rango alguno, a los que se llega por la deriva azarosa de los acontecimientos. Ya en «Hastío de los peces» lo encuentra el lector como «celador de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe» («Hastío de los peces», *ED*; Mutis, 2002b: 42), oficio que igualmente concluye con una «vergonzosa **huida**» (p.44). En rigor, hay sedentarismo en este oficio que lo ancla a un puerto, del cual igualmente confiesa haberlo ejercido durante un largo período antes de enrumbarse en un enigmático «**peregrinaje** por las tierras altas donde moran los conciliadores de los Cuarenta elementos» (p.43); pero lo alcanza metonímicamente el ámbito del viaje en la imagen del trasatlántico y en la dinámica del viaje que de suyo incorporan los puertos. Asimismo en el mencionado «El viaje» ejecuta, eventualmente, el oficio de sepulturero:

**Con frecuencia actuaba como sepulturero.** Ya fuera un anciano fallecido en forma repentina o se tratara de un celoso joven del segundo vagón envenenado por sus

compañeros, una vez sepultado el cadáver permanecíamos allí tres días vigilando el túmulo y **orando ante la imagen de Cristobal Colón, Santo Patrono del tren.** («El viaje», *PP*; Mutis, 2002b: 27)

No escapa aquí la asociación irónica de Cristo y Cristobal en virtud del origen griego de este nombre: «Christoforos, aquel que porta a Cristo», ateniéndonos a la hagiografía, en virtud de la cual se le asignará a este santo el carácter de patrono de los conductores y automovilistas; el hecho de que se trate de la «santificación» de Cristobal Colón —por lo demás, paradigma del viajero, del navegante— acentúa el juego humorístico.

Otro elemento sintomático del desplazamiento está implícito en el hecho de que el personaje se presente a sí mismo como sujeto «contable», «narrable»; la narración es por definición sucesión de acciones o hechos, supone desplazamientos espacio-temporales. De este modo se registran en las respectivas introducciones de los textos «El viaje» y «Hastío de los peces» las marcas de esa autoconsciente «contabilidad» de sí mismo:

**No sé si en otro lugar he hablado del tren del que fui conductor.** De todas maneras es **tan interesante este aspecto de mi vida que me propongo referir** ahora cuáles eran algunas de mis obligaciones en ese oficio y de qué manera las cumplía. («El viaje», *PP*; Mutis, 2002b: 26)

**Desde dónde iniciar nuevamente la historia** es cosa que no debe preocuparnos.

Partamos por ejemplo, de cuando era celador de trasatlánticos [...] («Hastío de los peces», *ED*; Mutis, 2002b: 42)

Este movimiento incesante de Maqroll, que ya se ve anunciado en «la incansable viajera» del «“204”», se puede hallar repetido en otros personajes o transferido a ellos; ejemplo de estos

son el navegante y cartógrafo inglés James Cook (1728-1779) y el legendario Húsar, este último en el poema de homólogo título: «El húsar». El primero se encuentra en el poema «La muerte del capitán Cook»; el personaje aquí dibujado más que responder al histórico navegante es en realidad una máscara de Maqroll; la factura de delirio de las imágenes y sobre todo el talante del último segmento delatan que Maqroll está escondido ahí; los sucesivos segmentos, anafóricamente introducidos por la fórmula «Cuando le preguntaron [...]» que va hilando el texto, remiten dispersivamente a diversos espacios y situaciones cargadas de intensidad onírica:

Cuando le preguntaron cómo era **Grecia**, habló de una larga fila de casas de salud levantadas a orillas de un mar cuyas aguas emponzoñadas [...] Cuando le preguntaron cómo era **Francia**, recordó un breve pasillo entre dos oficinas públicas [...] Cuando le preguntaron cómo era **Roma**, describió una fresca cicatriz en la ingle [...] Cuando le preguntaron si había visto **el desierto**, explicó con detalle las costumbres eróticas y el calendario migratorio de los insectos que anidan en las porosidades de los mármoles comidos por el salitre [...] Cuando le preguntaron por **un puerto del estrecho**, mostró el ojo disecado de un ave de rapiña dentro del cual danzaban las sombras del canto.

Cuando le preguntaron **hasta dónde había ido**, respondió que un carguero lo había dejado en **Valparaíso** para cuidar de una ciega que cantaba en las plazas y decía haber sido deslumbrada por la luz de la Anunciación. («La muerte del capitán Cook», *TP*; Mutis, 2002b: 92)

«El húsar», por supuesto, presenta elementos de engarce con la figura de Maqroll; ya se pregunta Ricardo Cano Gaviria (2002):

¿Es pues el Húsar un hermano gemelo de Maqroll? ¿O es, simplemente, una variante e incluso un anticipo<sup>149</sup> de Maqroll?, no tanto por la calidad y cantidad de sus aventuras como por el mismo concepto de una trayectoria vital entendida como «vida y andanzas» de un héroe. (p.27)

Se trata de un texto cuyo movimiento está reforzado por la presencia del caballo<sup>150</sup>, fuertemente asociado a esta figura guerrera surgida en el siglo XV y expandida por toda Europa en la modernidad, alcanzando su momento cimero en el marco del período napoleónico. En el texto de Mutis el personaje del Húsar alcanza una potencia mítica<sup>151</sup>:

En las ciudades que conocen su nombre y el felpudo **galope de su caballo**

<sup>149</sup> Con lo de posible «anticipo de Maqroll», sin duda, quiere hacer referencia al Maqroll del ciclo novelístico iniciado con *La nieve del Almirante* y culminada con *Tríptico de mar y tierra*, conjunto de siete novelas que constituyen la divulgada saga maqrolliana, no al Maqroll del *ciclo poético* que, naturalmente antecede al Húsar y posee un talante existencial más profundo que el Maqroll que emigra de la poesía a la novela.

<sup>150</sup> El simbolismo del caballo es bastante complejo, pues asume tanto valores ctónicos como uránicos. Fuerza impetuosa que bien puede transmutarse y hacer parte del imaginario celeste (Pegaso). En el texto acompaña y potencia el devenir desastroso del Húsar, asociándose al tema, común en numerosas mitologías, de la «cabalgata fúnebre» y de «los caballos de la muerte» o a la impetuosidad del deseo según Paul Diel. (Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1986: 208-217)

<sup>151</sup> Mítico, fundamentalmente, en el sentido de magnificado, potenciada su leyenda. Sobre el «mito» del húsar comenta Cano Gaviria, R. (2002): «Es evidente que no existe un mito moderno del húsar en cuanto soldado dotado de virtudes sobrehumanas, que serían como una transposición burguesa de las virtudes del caballero medieval –y que harían honor a denominaciones como “húsares de la muerte” con que se llamaba a los del ejército prusiano– pero, de haber existido, no cabe la menor duda de que ese mito se habría forjado al calor de la exaltación de las virtudes de iniciativa y energía individual que acompañó a las guerras napoleónicas» (p.29). También no cabe la menor duda de que en Mutis existe ese embrión de mitificación del húsar como se puede apreciar al comentar a Jacobo Sefamí (1993a): «El húsar es caballería ligera que generalmente se usaba para uno de los trabajos más peligrosos y necesarios de la guerra. Se trataba de cargar a gran velocidad y apoderarse de la artillería: romper las unidades de artillería que se hacían como unas islas; o acciones de este tipo, muy peligrosas, en donde realmente las posibilidades de sobrevivir son casi nulas. Y a cambio de esto tener un prestigio extraordinario en el ejército y una cierta impunidad. Por eso la historia de Conrad de “Los duelistas” tiene ese aspecto que se le puede escapar a la gente. A un húsar se le permite todo, porque realmente se la juega íntegra; se la jugaron, ya no existen. Eran como una especie de comandos. Y peleaban donde les tocara. Eran unas fieras. Son gente que vive al borde de la vida. No tenían larga vida: muy pocos húsares llegaban a contarles a sus nietos de sus hazañas. Ahora, éste que yo imaginé es un pobre perdido en las tierras calientes» (p.125). La «mitificación» de Mutis, presente en el poema, atiende más a la intrepidez y valentía gratuitos del mundo caballeresco medieval –que remite al aspecto pasatista de su ideología aristocrática– que al sentido de la iniciativa individual burguesa, eso aureolado con la derrota propia del espíritu «reaccionario auténtico» que flota en él.

lo llaman **arcángel de los trenes** [...]

¡Oh, la gracia fresca de sus espuelas de plata que rasgan **la piel**

**centenaria del caballo** [...] («El húsar», *ED*; Mutis, 2002b: 55)

La decisión de vencer lo lleva sereno en medio de sus enemigos que huyen como ratas al sol y antes de perderse para siempre vuelven la cabeza para admirar la figura que se yergue en **su oscuro caballo** y de cuya boca salen las palabras más obscenas y antiguas. («El húsar», *ED*; Mutis, 2002b: 59)

El movimiento que se despliega impetuoso en el texto tiene doble nivel: es desplazamiento espacial, pero ante todo es proceso de degradación de la figura mitificada, hasta el desastre. La imaginación mutisiana introduce en un llamativo oxímoron la figura del húsar<sup>152</sup> en medio de las resonancias trágicas del escenario del trópico y su poder corrosivo y devastador, para desplegar una alabanza nostálgica de la tipología del hombre heroico y del poder cesáreo, soberano<sup>153</sup>, tan caro a la ideología aristocrática, conservadora, de «reaccionario auténtico» de Mutis<sup>154</sup> («Alabemos hasta el fin de su vida la doctrina que brota de sus/labios ungidos por la ciencia de las fecundas maldiciones [...] ¡cantemos la Corona de Hierro que oprime sus sienes y el/ungüento que corre por **sus caderas para siempre inmóviles!**»). Solo la muerte puede detener y ser la natural culminación de este movimiento espacial y de degradación espiritual del húsar:

<sup>152</sup> Cano Gaviria (2002) finaliza su artículo con una analogía sobre la extrañeza de un húsar en las tierras bajas del trópico mutisiano: «[...] al comienzo de las nieves del Kilimanjaro, que es el relato sin esperanzas de la muerte de un hombre en un arduo paraje del trópico, hay una especie de frontispicio en el que se alude a un leopardo: “Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo, y nadie ha podido explicarse nunca qué hacía el leopardo en aquellas alturas”. Así el Húsar en las tierras bajas y, como legado de la desesperanza, su triste morrión comido por las hormigas» (p.33).

<sup>153</sup> Mutis no fue, ciertamente, un lector de Bataille, una lectura a la que estuvo atenta el grupo Mito (al menos su figura-eje, Jorge Gaitán Durán) al cual suele adscribirse, pero del cual acostumbra distanciarse en sus declaraciones al respecto. Sin embargo, su veneración de los valores heroicos, donde rige el consumo gratuito, puramente «glorioso» de energía, sin duda, lo acerca a la noción de soberanía, de hombre soberano del pensamiento desarrollado por Bataille.

<sup>154</sup> Ver nota al pie 135.

Huyó a las molicies de las tierras bajas [...]

[...] la tortura de los insectos aprisionados en los vagones por reparar, el hastío de las horas anteriores al mediodía cuando aún no se sabe qué sabor intenso prepara la tarde, en fin todas las materias que lo llevaron a olvidar a los hombres, a desconfiar de las bestias y a entregarse por entero a mujeres de ademanes amorosos y piernas de anamita; **todos estos elementos lo vencieron definitivamente, lo sepultaron en la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica.** («El húsar», *ED*; Mutis, 2002b: 60)

Hay que insistir, para cerrar este apartado, en que la errancia, la deriva maqrolliana es metáfora, en el plano del individuo moderno, de la irracionalidad de la Historia, el Universo y la Naturaleza concebidos como ademanes del Caos y la destrucción; el deletéreo y hostigante trópico (bien la selva, la «tierra caliente» o «las tierras bajas, bien el páramo»<sup>155</sup>) es un marco privilegiado para dar forma a esta representación. Todo ello encuentra su matriz suscitatoria en la *muerte de Dios*.

---

<sup>155</sup> Sobre estas categorías geográficas, obviamente subjetivadas, clarifica Mutis: «Una cosa es el trópico y otra cosa es la tierra media, la tierra caliente, donde se da el café y la caña. El trópico es el de García Márquez: es la hojarasca, el polvo, la destrucción, la aridez, el sol infernal. [...] El trópico está en la costa [donde también está el «paraíso», ante el cual la subjetividad de Mutis es ciega, lo mismo que la de García Márquez, pero que fulmina en todo su fulgor en Saint John Perse]. Después viene una contrapartida interior (en América y en África) que es la selva. Curiosamente, por su abundancia infinita de vegetación, vuelve a ser desoladora, despersonalizadora y agobiante. La tierra caliente es una fiesta, porque es una tierra húmeda, al borde de la cordillera, con ríos que la riegan de una feracidad enorme, pero no agresiva. Son flores maravillosas, es el café, la caña de azúcar, el cacao –que tiene la flor más hermosa que puede haber–, y el olor de la fruta, que es formidable, la guanábana espléndida, la chirimoya, en fin. Esa es la tierra media. Son tres partes evidentemente: el trópico brutal de la costa, la selva y, en medio, la cordillera» (Sefamí, 1993a:133). Pero además está «el páramo, que es la parte más alta. Son cuatro mil metros [...] ahí otra vez ya no hay nada, sino viento, frío» (Sefamí, 1993a: 134). La hacienda de Coello –donde pasó su infancia, en estadias familiares alternas, vacacionales, pues la residencia familiar estuvo fijada en Bruselas– situada en esa tierra media entre dos ríos, al pie de la cordillera, es el epicentro de la nostalgia paradisíaca de Mutis, constantemente confesada.



### 6.2.3 El movimiento incesante o errancia y la muerte.

Tal cual el Húsar, la muerte es lo único que parece detendrá la trashumancia de Maqroll, allí iría a desembocar todo su trasiego, en la nada paralizante y muda de la muerte; así, luego de una enumeración de «movilidades» en torno a oficios o condición, bien negados al deseo en su prestigiosa lejanía, bien enlodado en su realización, se ve a ese otro rostro de Maqroll, Matías Aldecoa<sup>156</sup>, coronar su errancia deteniéndose, por fin, en el vértigo de la muerte:

Ni cuestor en Queronea,  
 ni lector en Bolonia,  
 ni coracero en Valmy,  
 ni infante en Ayacucho;  
 en el Orinoco buceador fallido,  
 buscador de metales en el verde Quindío,  
 farmaceuta ambulante en el cañón de Chicamocha,  
 mago de feria en Honda,  
**hinchado y verdinoso cadáver**  
**en las presurosas aguas del Combeima,**  
**girando en los espumosos remolinos,**  
**sin ojos ya y sin labios,**  
**exudando sus más secretas mieles**

<sup>156</sup> Personaje del poeta colombiano León de Greiff, poeta muy cercano a los afectos literarios de Mutis. Sobre la relación entre Mutis y De Greiff señala certeramente Samuel Serrano (2004): «El segundo antecedente importante de la poesía colombiana que podemos encontrar en Mutis [el primero es J. A. Silva y su *alter ego* José Fernández Andrade, en su novela *De sobremesa*] es el de León de Greiff, poeta antioqueño del grupo de *Los Nuevos*, fundador de la revista *Pánidas* y de la vanguardia en Colombia, con quien comparte los siguientes aspectos formales: la creación de la poesía utilizando indistintamente verso y prosa, la manera de expresarse a través de *alter egos* que reflejan algunas de las corrientes culturales que confluyen en su voz, el intento de unificar formas musicales con la poesía, la preocupación por el lenguaje y por la historia y la insistencia en temas como el viaje y el escepticismo ante la vida. León de Greiff se expresa a través de una gran variedad de personas poéticas –Leo Legris, Matías Aldecoa, Beremundo el Lelo, Claudio Monteflavo, Sergio Stepansky, etc.–, que constituyen objetivaciones de las corrientes culturales en su mundo. Mutis camufla su voz en la figura de un único heterónimo, Maqroll, el gaviero, que, desde su temprano debut en *La balanza* (1948) hasta su consagración en *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), actúa como personaje totalizador de su obra y a través de sus diferentes oficios –vigía, marinero, conductor de trenes, celador de barcos, comerciante, gambusino, administrador de burdeles, etc. Está siempre vagando por sus poemas, dotándolos de coherencia y totalidad» (p.46).

**desnudo, mutilado, golpeado sordamente  
 contra las piedras**  
 [...]
 **y, luego, nada**  
**un rodar en la corriente**  
**hasta vararse en las lianas de la desembocadura,**  
**menos aun que nada,**  
 ni cuestor en Queronea,  
 ni lector en Bolonia  
 ni cosa alguna memorable.

(«La muerte de Matías Aldecoa», *TP*; Mutis, 2002b: 81-82)

Esa detención, esa nada que inexorable espera al final de la desasosegada itinerancia del Gaviero es de la misma materia que esa errancia: tiempo. Tiempo son el movimiento y su cesación. Perdido todo centro trascendente gravitatorio, ser en el tiempo es ser en la errancia y la muerte. Maqroll asume esta condición, el puro inmanentismo, su temporalidad, la vida como episodio banal. Pero esta aceptación no es del todo serena como se dijo antes: hay un trasfondo de angustia en esta ausencia de sentido último, en el hecho de concebir la vida como un mero deshacerse de la corporalidad sin esperanza alguna. En principio Maqroll es un desesperanzado, conforme con la consideración canónica de Mutis:

[...] lo que define su condición (del desesperanzado) sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no «espera» nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables. («La desesperanza»; Mutis, 1981a: 289)

Pero Maqroll no es un desesperanzado absoluto, hay en él, en los límites de este planteamiento, una ambigüedad constitutiva que lo hace presa de una desencajada perplejidad, de una torturada espiritualidad que lo lleva a trances meditativos, como se verá más adelante.

Este inmanentismo de la mera corporalidad y su torpe e impostergable destino de irse deshaciendo en el tiempo en «todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte» (*RHU*; Mutis, 2002b: 111) convoca las imágenes de la miseria de la condición humana. El poemario *Los trabajos perdidos* es todo él una meditación sobre la temporalidad y la muerte. Particularmente expresivo de todo ello es el texto titulado «Grieta matinal». El contundente poema hace de la nada del ser humano su eje constructivo, trazando una especie de oscuro *desideratum*, de sentencioso manual de instrucciones para lo que sería un auténtico ser humano, es decir, un ser fundado en la lucidez a través de un descenso al pozo de su precariedad, al abismo de su nihilidad:

Cala tu miseria,  
sondéala, conoce sus más escondidas cavernas.  
Aceita los engranajes de tu miseria,  
ponla en tu camino, ábrete paso con ella  
y en cada puerta golpea  
con los blancos cartílagos de tu miseria.  
[...]  
Cultiva tu miseria,  
hazla perdurable,  
aliméntate de su savia,  
envuélvete en el manto tejido con sus más secretos hilos.  
[...]  
Que te sea como agua bautismal  
brotada de las grandes cloacas municipales,  
como los arroyos que nacen en los mataderos.

Que se confunda con tus entrañas, tu miseria;  
**que contenga desde ahora los capítulos de tu muerte,**  
**los elementos de tu más certero abandono.**

[...]

No mezcles tu miseria en los asuntos de cada día.  
 Aprende a guardarla para las horas de tu solaz  
 y **teje con ella la verdadera,**  
**la sola materia perdurable**  
**de tu episodio sobre la tierra.**  
 («Grieta matinal», *TP*; Mutis, 2002b: 84-85)

El grito de abandono de la inquilina del “204” es aquí una arrogante asunción de este abandono. La nítida conciencia de no ser, circuida de la singularidad solitaria de cada individuo, se hace centro ético-existencial. Este rosario de preceptos son el único mandamiento y evangelio del que nada espera porque nada es. El clímax de este desolado inmanentismo es expuesto en todo su terrible esplendor en uno de sus libros de plena madurez: *Reseña de los hospitales de ultramar (RHU)* (1959).

El conocido frontispicio de este poemario condensa esa exploración en la nihilidad que constituye su núcleo:

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, **en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio.** (*RHU*; Mutis 2002b: 111)

*Los hospitales de Ultramar* es un impresionante fresco de un mundo abandonado de Dios, arrojado al sufrimiento y la muerte. La arrogante lucidez adopta la forma clamorosa del pregón en un texto inicial, que alegoriza el mundo como «gran casa de enfermos», como gran antro de corrosiva destrucción:

¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de  
esta gran casa de enfermos!

¡Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas,  
siempre húmedas, protegidas por un halo de plateada pelusa, dan  
sombra a las avenidas por donde se pasean los dolientes!

¡Escuchen el amortiguado paso de los ruidos lejanos, que dicen de la  
presencia de un mundo que viaja ordenadamente al desastre  
de los años,

al olvido, al asombro desnudo del tiempo!

¡Abran bien los ojos y miren cómo la pulida uña del síntoma  
marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!

[...]

¡Entren todos a vestir el *ojoso* manto de la fiebre y conocer  
el temblor seráfico de la anemia

o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia  
muchas noches,

hasta desparramarse en la blanca mesa iluminada por un alto sol  
voltaico que zumba dulcemente!

[...]

todo termina aquí señores

¡Entren, entren!

Obedientes a la pestilencia que consuela y da olvido, que  
purifica y concede la gracia.

[...]

¡Vengan todos,

feligreses de las más altas dolencias!

¡Vengan a hacer el noviciado de la muerte, tan útil a muchos,  
tan sabio en dones que infestan la tierra y la preparan!

(«Pregón de los hospitales», *RHU*; Mutis, 2002b: 113-114)

Todo es crapuloso y miserable en estos «hospitales». La fiebre destructiva que padecen los seres también se expande hacia las cosas: «Las costras de óxido» de los techos de zinc, el mediodía con su «larga y destartalada pobreza», el mar meciendo «su sucia charca gris», el alimento como «sucio e insípido amasijo de raíces y frutos», «la fétida sentina» de los hospitales («El hospital de la bahía», *RHU*; Mutis, 2002b: 115-116).

«El hospital de los soberbios» evoca uno de los círculos dantescos: «Allí padecían los soberbios, los que manejaban la ciudad, los dueños y dispensadores de todas las prebendas» (p.125). La carne se muestra en toda su escandalosa fragilidad. Todo el texto parece un escupitajo a cualquier ensoñación de trascendencia:

En un desorden de cobijas y sábanas manchadas por todas las inmundicias, reposaba su blanda e inmensa estatura de diabético, el enfermo que conocía de los asuntos del embarque. Su voz salía por entre las flemas de su hinchada y fofa garganta en donde las palabras perdían toda entonación y sentido. Era como si un muerto hablara por entre el lodo de sus pecados [...]. Al salir del Hospital, aún seguían flotando ante mis ojos los pliegues de la lisa papada,

moviéndose para dar paso a las palabras como un intestino de miseria [...] («El hospital de los soberbios», *RHU*; Mutis, 2002b: 126)

El *pathos* de la mortalidad se levanta en todo su maléfico y exasperante esplendor en el deslumbrante texto «Moirologhia»<sup>157</sup>. La palabra adopta la ritualidad de un treno para entonar lo que constituye el clímax del desorden: la disgregación y desleimiento del cuerpo y de todas las vanidades y sueños, el perturbador cúlmen de la derrota:

Un cardo amargo se demora para siempre en tu garganta,  
¡oh Detenido!

[...]

ahora estorbas, ¡oh, Detenido!

Voy a enumerarte algunas de las especies de tu nuevo reino

[...]

Voy a decirte algunas de las cosas que cambiarán para ti,  
¡oh, yerto sin mirada!

Tus ojos te serán dos túneles de viento fétido, quieto, fácil, incoloro.

Tu boca moverá pausadamente la mueca de su desleimiento.

Tus brazos no conocerán más tierra y reposarán en cruz,  
vanos instrumentos solícitos a la carie acre que los invade.

¡Ay, desterrado! Aquí terminan tus sorpresas,  
tus ruidosos asombros de idiota

[...]

«Un día seré grande...» solías decir en el alba

[...]

Ahora lo eres, ¡oh Venturoso!, y en qué forma.

<sup>157</sup> Acompaña a este poema un asterisco en pie de página donde se señala que el término designa una lamentación fúnebre o treno que cantan las mujeres del Peloponeso alrededor del féretro o la tumba del muerto. Este texto constituía el magistral cierre de las primeras ediciones. En la *Summa de Maqroll* publicada en 1973 (Barcelona: Barral) se agregan tres textos cobijados bajo el título general de «Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos», son ellos: «Soledad», «La carreta», y «Letanía», este último poema viene a cerrar así, significativamente, este litúrgico monumento a la miseria del hombre que es *RHU*.

Te extiendes cada vez más  
 y desbordas el sitio que te fuera fijado  
 en un comienzo para tus transformaciones.  
 Grandes eres en olor y palidez,  
 en desordenadas materias que se desparraman y te prolongan.  
 Grande como nunca lo hubieras soñado  
 grande hasta solo quedar en tu lugar, como testimonio de tu  
 descanso  
 el breve túmulo terroso de tus cosas más minerales y tercas.  
 Ahora, ¡oh tranquilo desheredado de las más gratas especies!,  
 eres como una barca varada en la copa de un árbol,  
 como la piel de una serpiente olvidada por su dueña en apartadas  
 regiones,

[...]

como abandonado animal de caravana,  
 como huella de mendigos que se hunden al vadear una charca  
 que protege su refugio,  
 como todo eso ¡oh varado entre los sabios cirios!  
 ¡Oh surto en las losas del ábside!  
 («Moirologhia», *RHU*; Mutis, 2002b: 135-137)

Es de enfatizar que el clímax del desorden es la detención del movimiento o su continuación en el orden extrahumano del Caos con la reabsorción en la materia. Obsérvese la insistencia en términos que indican la cesación del movimiento: *detenido* (dos veces), *yerto*, *sosegado*, *tranquilo*, *varado*, *surto*, adjetivos utilizados como apelativos. En la línea dieciséis se utiliza el término clave: *desterrado*, con toda la conotación del hombre arquetípico que encierra el universo cristiano. Se trata de Maqroll en tanto imagen arquetípica del destierro y la errancia («abandonado animal de caravana») del hombre, no del Maqroll personaje como algunos han interpretado. Aquí «en el agujero de su propio desperdicio» yace el animal humano en su único



Reino posible, «con los brazos en cruz», pero desposeído de toda redención. Obsérvese que el treno se cierra con dos alusiones a elementos del centro mítico que es el Templo: el cirio y el ábside. En contrapunto con el varado, y con él todas sus agonías y vanidades en vida, el cirio, que en su verticalidad coronada por el fuego espiritual es una representación concreta de la liturgia oracional; y el ábside, la parte posterior del Centro sagrado; como alejado, al parecer, de su órbita pero en su radiante y reclamante proximidad.

#### 6.2.4 Lo ritual como restos de la Trascendencia huida. Rito y Mito.

Uno de los aspectos más relevantes de la palabra mutisiana es su resonancia litúrgica y la suntuosidad, el lujo de que suele investirse. Si toda poesía es liturgia, como afirma Octavio Paz (1990: 12), en el caso de Mutis nos hallaríamos ante una liturgia cuyas raíces se hunden en el surrealismo, estética esta que hace parte de las vanguardias históricas, cuyo origen último —tal como las estéticas románticas y postrománticas que les preceden— remiten al *eclipse de la Divinidad* (*supra*: cap. 3). En general, desde el romanticismo la poesía moderna tiene como razón de ser última, como función histórico-cultural en Occidente, como matriz estructural-existencial dar cuenta o hacerse cargo, testimoniar o responder por la orfandad del ser, ocupar o nombrar el vacío o la crisis de espiritualidad que arrastra consigo el Dios muerto. La liturgia de *lo santo*, la liturgia del dogma, cede entonces el paso a la poesía como liturgia. La poesía como liturgia remite, de una u otra manera, a la posibilidad o imposibilidad de formas salvíferas *otras*, de **plenitudes religantes**, no religiosas en el sentido ortodoxo del término, ligadas o no a una Trascendencia, en fin, a la religiosidad como hecho problemático.

Mucho se ha insistido en Maqroll como el *alter ego* emblemático de Álvaro Mutis, su consciencia poética, al decir de Octavio Paz, observación que reafirma Guillermo Sucre (1981: 721) y corrobora José Miguel Oviedo (1981): «[...] Maqroll el Gaviero, esa otra voz que asume el autor para purgar sus propias culpas [...]» (p.712).Y, en efecto, es así. Respecto al tema de la Trascendencia, en numerosas formulaciones en entrevistas Mutis se ha mostrado consciente de sus ambivalencias, dudas o francas contradicciones en este campo, así en entrevista con Augusto Pinilla (1993) declara:

**[...] hay en mí una contradicción básica**, que es una celebración de un determinado orden establecido, fundamentado en **la creencia de que trascendemos nuestra condición humana, que hay una trascendencia que rige nuestro destino** y en un orden que podemos llamar divino. **Esta creencia está simultáneamente jugando dentro de mí con una posición que, por decirlo de una manera fácil, podría llamar de anarquía absoluta**, o sea la negación sistemática de toda ley, todo reglamento, toda categoría, todo mandamiento, todo código (pp.85-86).

En *El reino que estaba para mí* confiesa a Fernando Quiroz (1993b):

No es que tenga la certeza de que exista otra vida. Pero me resulta terrible y extrañamente inútil que al final todo se convierta en ese montón de agua, de hueso y de órganos en descomposición que ya nada signifiquen. Pero no sé qué hay después [...] creo que nadie lo sabe. (p.74)

En el Maqroll del *ciclo poético* también subyacen estas ambivalencias, dudas y contradicciones, pero de una manera rica, sinuosamente más compleja, como limo de su personalidad. Para adentrarnos en este movedizo territorio se hace necesario una sintética retracción a las reflexiones hechas a propósito de las nociones de *lo sagrado* y *lo santo* de Rudolf

Otto (*supra*, pp. 29-31, así como pp.182-185). Lo sagrado definido como *Mysterium tremendum, energicum et fascinans* (Otto, 1980: 21, 73) y *lo absolutamente heterogéneo*, siempre en su duplicidad de energía (*energico*) generadora de pavor (*tremendum*) y atracción (*fascinans*), se mueve, en un abánico de posibilidades, matices o gradualidades entre dos extremos: lo demoníaco y lo beatífico. *Lo santo*, por otra parte es *lo sagrado* «domesticado» mediante la moralización y racionalización de una parte, quedando siempre un fondo «salvaje», por decirlo de algún modo, que sigue insuflando y dotando de intensidad a *lo santo*. *Lo sagrado*, que por su naturaleza excede lo humano, se reduce así a los límites de lo «humano», es decir, a la medida del hombre. La *muerte de Dios* no es otra cosa que la muerte de *lo santo*, tal como lo modelara la teología y la moral cristianas. La muerte de *lo santo* abre las compuertas represadas de *lo sagrado*, particularmente de su polo demoníaco, tenebroso o siniestro. Surge así el protagonismo del Mal, la *rebeldía metafísica* de que habla Camus en la cultura y la literatura modernas de Occidente. Baste volver a traer a cuento los perturbadores Cantos de Maldoror —de obligada referencia al hablar de Maqroll— figura toda ella maldición y blasfemia, en quien se reconoce una de las filiaciones de nuestro personaje. Hay, sin duda, trazas de una rebeldía metafísica en Maqroll<sup>158</sup>) (y en toda la poesía mutisiana imantada por su figura); la presencia de la ritualidad,

<sup>158</sup>En «Una fértil miseria» (artículo publicado por primera vez en 1975, dentro del libro *La máscara, la transparencia*), Guillermo Sucre propone leer a Maqroll como el personaje que, de alguna, manera alienta en todos los poemas de Mutis y los sintetiza. El carácter imantador de Maqroll y sus resonancias de Maldoror y la rebeldía metafísica los hace ver Sucre en las siguientes citas: «El lector sospecha, por tanto, que todos estos protagonistas son avatares de una figura total. Esa figura —una persona, un destino— tiene un nombre que parece también una composición: un injerto lingüístico. Se llama Maqroll, y Mutis titula la edición completa, hasta ahora, de su poemas, *Summa de Maqroll el Gaviero*. Viajero de oficio, este personaje cambia no solo de espacios sino también de encarnaciones. El título, pues, creo que tiene que ver con esto y no simplemente con la compilación de libros diversos. Maqroll, en efecto, es la *suma* de todos los otros: solo desde su perspectiva adquieren aquéllos coherencia e intensidad. Es, por decirlo así, la conciencia que les da sentido; la conciencia, por supuesto del propio poeta, como lo ha señalado Paz —lo que no excluye que sea un verdadero personaje, y no una alegoría— **un personaje a la manera de Maldoror. De este tiene el demonio de la lucidez: se sabe en un tiempo glorioso y condenado.** [No hay que olvidar, de paso, lo ya sabido: que la sonoridad de su nombre, tanto como al Marlow de

de lo litúrgico, o más exactamente la manera como hace presencia, es —como ha sido señalado en numerosos estudios—<sup>159</sup> uno de esos elementos que la revelan.

Se hace, pues, necesario ubicar la poesía del ciclo maqrollico con referencia a estas categorías de *lo sagrado* y *lo santo*. No hay un abandono a las modalidades de la *tenebrosidad* demoníaca ni a la *nocturnidad* beatífica<sup>160</sup>, como manifestaciones extremas de *lo sagrado*; tampoco, en principio, a la moralidad, verdad, racionalidad y belleza de *lo santo*, sino que se opera la elección de una suerte de *diurnidad*<sup>161</sup> «abierta», no signada por el polemismo contra lo tenebroso, sino signada por el trato con este, en la medida en que se abre a la aceptación del

---

Conrad, evoca el de Maldoror de Ducasse]. Hay que decir que Maqroll como tal, solo aparece al comienzo y al final de la obra de Mutis: pero su presencia invisible —o su visible ausencia— tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un gaviero, es decir, un avizor de horizontes» (Sucre, 1981: 720). No tanto, pero sí también apocalíptico en el sentido de catastrófico y como apocalíptica es la batalla de Maldoror con el Creador. Y agrega seguidamente, a propósito del poema Oración de Maqroll: **«Algo más que la blasfemia de un maldito el que así habla; también y sobre todo, se trata de la creencia en la maldición como la única verdad [...] finalmente muestra (y no hipócritamente como “los verdaderos cristianos”) su sumisión que no es sino una herejía [...] Su rebelión no consiste en oponer este mundo al otro, sino en verlos a ambos como algo finalmente vacío»** (Sucre, 1981: 721, 722). Es de enfatizar que en el momento en que se publica *La máscara, la transparencia*, solo se habían publicado de Mutis los poemarios contenidos en la primera Summa de Maqroll el Gaviero (Seix Barral: 1973), es decir, aún no se había operado la torción que supone la gestación del segundo Mutis.

<sup>159</sup> Baste señalar un texto como *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo* de Gina Ponce de León (2002) centrado en la ritualidad de los episodios maqrollianos, que tendrían como correlato la estructura mítica del héroe, a partir de los planteamientos de Juan Villegas que se enmarcan en el horizonte teórico de Joseph Campbell.

<sup>160</sup> Entrelazamos aquí con los términos *tenebrosidad* y *nocturnidad* provenientes de Gilbert Durand con las categorías de *lo demoníaco* y *lo beatífico* como formas de *lo sagrado* de Rudolf Otto, por las analogías que presentan. En efecto cuando Durand habla del *régimen de lo tenebroso* se refiere con ello, centralmente, al caos, el tiempo y la muerte; al nombrar lo angustiosamente amenazante para el hombre, emparenta con ese polo extremo de *lo sagrado*, que Otto denomina *lo demoníaco*; así como al hablar de la eufemización de lo tenebroso nombra la nocturnidad que conduce a una beatitud mística, emparentable con el otro polo de *lo sagrado*: *lo beatífico*. *Lo santo* de Otto, de otra parte, básicamente, entra en la vía de la diurnidad o solaridad, forma de la imaginación encargada de encadenar o reducir lo tenebroso con las armas de la luz o la espada refulgente, expresiones simbólicas de la moralidad y la racionalidad.

<sup>161</sup> De nuevo hago uso de las categorías durandianas: la *diurnidad* constituye una forma de la imaginación caracterizada por su polemismo frente a las tinieblas, bajo el signo de la solaridad. Es diurno el pensamiento cristiano en su lucha contra el Mal; pero también es diurno el pensamiento racional ilustrado contra las «tinieblas» del «oscurantismo medieval». Cuando hablo de una *diurnidad abierta* me refiero a una diurnidad, a una racionalidad que se vuelve sobre sí misma, desmantelándose, desmantelando los ídolos que ha levantado: Historia, Libertad, Progreso, como sustitutos del Dios muerto, abriéndose así al desamparo radical y por esa vía a *lo sagrado tenebroso*. Si se mira desde una perspectiva estrictamente ortodoxa esta manera de *diurnidad abierta* puede ser vista como una forma de *irracionalidad*.

«turbi3n de la vida», a la ausencia de sentido, a «la ca3tica y oscura nada de lo real, y objetivo [...]» (Mutis, 1981a: 410); aceptaci3n ambivalente, es verdad: con esa *diurnidad abierta* no quiero decir otra cosa que esa lucidez desesperanzada, noci3n sobre la cual se ha explayado ampliamente este autor («La desesperanza»; Mutis, 1981a: 285-302) y de la cual ya me he ocupado. Digo la aceptaci3n l3cida de «la ca3tica y oscura nada [...]» no el abandono a ella, inmersi3n angustiosa en ella, como ejemplifica muy bien esa mística del instante soberano, de Bataille (*supra*, pp. 249 y 260, nota al pie 131); lucidez compleja en que espejean nihilismo<sup>162</sup>, e ironía romántica, esa disolvente *ratio* que estalla los estrechos enrejados de la estricta tradici3n racionalista, toda ella arboreciendo sobre el sustratum imaginativo y deseante del surrealismo; poética esta que reconoce en Maldoror una sus piedras angulares. No hay que olvidar, por supuesto, la huella de Conrad dentro de esta coral de resonancias, como ha sido hasta la saciedad, seálado por la crítica. Baste recordar que Axel Heyst, el personaje conradiano de *Victoria*, es la figura can3nica, la efigie ejemplar que propone y de la que arranca Mutis al trazar el mapa espiritual de la l3cida desesperanza, que resume a su modo de ver:

[...] la m3s cl3sica [situaci3n o condici3n de desesperanza], no solo por ser la primera que en la literatura aparece con todas sus fecundas consecuencias, sino por tener esa simplicidad de trazo, esa parquedad de elementos que la acerca a la tragedia de S3focles («La desesperanza», Mutis, 1981a: 285).

---

<sup>162</sup> Asumo aqu3 el nihilismo en la l3nea de Nietzsche y Heidegger como «el movimiento fundamental de la historia de Occidente [...] el movimiento hist3rico mundial que conduce a los pueblos de la tierra al 3mbito de poder de la Edad Moderna» (Berger y Luckmann, 1997: 32, citado por P3rez C., 2002:27), como «el espacio hist3rico en el que se convierte en destino el hecho de que el mundo suprasensible, las ideas, Dios, la ley moral, la autoridad de la raz3n, el progreso, la cultura y la civilizaci3n, pierden su fuerza constructiva y se anulan» (Heidegger, 1998: 165, citado por P3rez C., 2002:28).

Apartado, por igual, de los cantos de sirena de las diversas formas de inmanentismo atea y de los esoterismos o hermetismos —sustitutos del Dios muerto— la lúcida desesperanza de Maqroll acepta la soberanía oscura y caótica de la nada, ese *sagrado* tenebroso, amenazante; lo acepta, esto es, sabe que *eso* está ahí, se sabe parte de *eso*, pero su reacción no es de patética angustia; ya se ha dicho: lo acepta, y en ese sentido «juega a la serenidad»; lo acepta pero, en gran modo se resiste a ello en la medida en que testimonia la muerte de *lo santo* y hace el juego de su nostalgia, y en ese mismo movimiento testimonia su imposibilidad y postula una espiritualidad «espectral», vacía, que sin embargo deja un resquicio a una inquietud de espiritualidad auténtica; una especie de alerta interior, una espiritualidad perpleja, agazapada, una latencia, una sustancia germinal que no acaba de conocerse a sí misma, de desplegarse. Así, pues, su posición se resume en: aceptación ante *lo sagrado tenebroso*, aceptación minada por una íntima zozobra y vigilia espiritual ante la ruina de *lo santo*. Esto último implícita —orientación central de la lírica moderna, siguiendo a Paz— la búsqueda de un nuevo *sagrado*. Es decir, en Mutis, lo que denomino el *vector imaginante de lo tenebroso* funciona de una manera *sui generis*.

¿Cómo aparece este *sagrado tenebroso* en la obra de Mutis o lo que pudiéramos llamar el imaginario del Mal? El Mal no tiene aquí el carácter virulento con que se presenta en el luciferino Maldoror o en las múltiples figuras blasfemas (que son, en verdad, una) salidas de la tortuosa (y lúcida) mente de Sade, para hacer mención de dos paradigmas suficientemente aureolados por el Mal. En Mutis no se escuchan los estruendos de la rebelión metafísica, que en el fondo o al menos las más de las veces, no es una rebelión contra Dios —aun cuando tome toda la apariencia de tal— sino una rebelión y un oceánico malestar porque no existe Dios. Más bien parece asistirse al escenario devastado de una batalla que remotamente ya ha sucedido, pero cuyo origen

y consecuencias siguen gravitando sobre el ser humano: el aire irrespirable de la derrota, cenizas, columnas de humo, cuerpos descoyuntados por el desorden de la muerte. Solo el incomprensible silencio de Dios y en el centro de ese silencio el grito de la inquilina del «“204”»: «Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?»; todo esta devastación y desencantado escepticismo en contrapunto con el lujo, la depuración estética, el esplendor de la palabra que lo dice. Los rostros del Mal lo constituyen todos esos elementos que toman cuerpo en la retracción de Dios y a los que ya hemos hecho referencia, eso que se sintetiza en «la oscura y caótica nada de lo real», que aflora en la percepción de una naturaleza desbordada y plena de asechanzas y destrucciones (trópico, selva, tierras bajas, aguas salidas de madre), en la condena al desastre de toda acción, grandeza o poder humanos («El húsar»), en la errancia sin sosiego (Maqroll), en el reino desolador de la enfermedad y la muerte ( los «hospitales» y las «plagas» de Maqroll). Este versículo lapidario pudiera condensarlo todo: «Todo **aquí** muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada» («Los trabajos perdidos», *ED*; Mutis, 2002b: 73)

Ese «aquí» es algo más que el mero trópico: es el espacio del trópico como alegorización del Mal en el mundo, y aun más: es la orfandad del ser humano amenazado por la inmanencia. Y el rostro terrible de la muerte es la imagen misma del Mal, pues ella es: «[...] todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio» (*RHU*; Mutis, 2002b: 111). Quevedianamente, la vida es presentada como una larga y vertiginosa itinerancia en el desgaste continuo hasta la tumba. Ante esa omnipresencia de la muerte erige Maqroll esa desolada

sabiduría del desastre que recuerda, en mucho, los versículos del Eclesiastés con su mezcla de nihilidad y hedonismo.

Es decir, el supremo Mal está en la nihilidad misma, en su oscura boca que todo lo corroe; inevitable evocar las terribles imágenes que anticipa Jean Paul ante este universo en derrota que plasma Mutis, centrado en la Gran Nada del sin sentido y el Reino de la Muerte. El Mal en Mutis es, en realidad, la *muerte misma de Dios*. En ese sentido la posición de Mutis se distancia de esa tradición larvada de cierto maniqueísmo que tiende a tensar los extremos, que partiendo de Baudelaire la hallamos en Rimbaud, Lautremont o Sade. En estos, de distinto modo en cada caso, el Mal tiende a ocupar el lugar vacante de Dios, tiende a remplazar una trascendencia divina por una trascendencia del Mal. La posición de Mutis es ortodoxa en esa medida, ya lo dije: el Mal es la muerte misma de Dios, de *lo santo* y el subsecuente abandono en que deja al hombre («¡Eli, Eli, Lema Sebactaná!»). Pero más que la muerte de *lo santo* se trata de la muerte del mito en que *lo santo* se funda. Toda religión encierra, canibaliza una mitología, pues el mito es la primera forma de inscribirse en *lo sagrado* o de dialogar con este; mediante el mito el hombre se sacraliza, por tanto domesticar *lo sagrado* es domesticar el mito, hacerlo presentable a los ojos de la razón injertándolo en una discursividad teológica. El *sustratum* mitológico del cristianismo es reconocible en su ardua teología y ese *sustratum* es el telón de fondo del escenario de devastación donde se despliega la errancia de Maqroll. Es el derrumbre de este meollo mítico lo que constituye, finalmente, el Mal en Mutis, es esto lo que canta y cuenta: la pérdida del subfondo sagrado de *lo santo* encarnado en el mito, y con ello la desacralización y secularización del mundo, la muerte o lugar irrisorio del mito en el mundo moderno y con ello la imposibilidad de fundar un sentido:



[...]

**Hoy, la ciudad se entrega de lleno  
a su niebla sucia y a sus ruidos cotidianos  
Y, sin embargo, el mito está presente,  
subsiste en los rincones** donde los mendigos  
inventan una fervorosa cadena de placer,  
en los altares que muerde la polilla  
y cubre el polvo con manso y terso olvido,  
en las puertas que se abren de repente  
para mostrar al sol un opulento torso  
de mujer que despierta entre naranjos  
—blanda fruta muerta, aire vano de alcoba—.  
En la paz del mediodía, en las horas del alba,  
en los trenes soñolientos cargados de animales  
que lloran la ausencia de sus crías  
**allí está el mito perdido, irrescatable, estéril.**  
(«Trilogía», *ED*; Mutis, 2002b: 62, 63)

Es el vaciamiento del mito y la desasosegante sospecha de que no hay manera de reconstruirlo; y en esto se revela un elemento paradójico de esta poesía que, por un lado, en sus momentos más emblemáticos aparece como palabra atravesada por la ritualidad, la ceremonialidad, la liturgia; y por otro, declara la trágica imposibilidad del mito. Se está así ante la paradoja de una ritualidad sin mito. En gran modo, esta paradoja vertebra la poesía de Mutis: palabra ritual en busca del mito que funda esa ritualidad. Pero el mito ha muerto. El Dios cristiano (y la *dramaturgia de la redención* de que es garante) era el último gran mito que sostenía a Occidente (y los sustitutos que ha fraguado la modernidad han resultado notoriamente mitos fallidos).

Sabido es que mito y rito son correlatos que mutuamente se determinan y se sostienen. Ya señalan Malinowski y Durkheim que «el mito es una racionalización y una validación del rito» (Bidney, 1966, citado por Asse, 2002: 56). Por su parte Mircea Eliade (2001) señala que «Todo ritual tiene un modelo divino [...]» (p.18), un modelo mítico, y que el rito no meramente memora o conmemora este modelo sino que reactualiza el mito; el participante del mito vive el mito en la medida en que se reinstala en el «tiempo magno», el tiempo de los orígenes que retorna con toda su potencia en el ritual, anulando en ese momento el presente, el tiempo profano de la historia. Existe tal íntima dialéctica mito/rito, que, en referencia a ciertos casos en que el rito ha precedido al mito (ritos matrimoniales, orgías) enfatiza en que:

[...] lo que importa es dicha legitimación de los actos humanos por un modelo extrahumano. El hecho de que comprobemos que el mito ha seguido algunas veces al rito [...] no hace disminuir en nada el carácter sagrado del ritual. [Pues] El mito solo es tardío en cuanto *fórmula*: pero en contenido es arcaico y se refiere a sacramento, es decir a actos que presuponen una realidad absoluta, extrahumana. (Eliade, 2001: 21)

Al poner la paradoja enunciada en el centro de la poesía de Mutis me pongo al otro extremo de planteamientos como el de Alonso Aristizábal (2002) cuando dice: «En Álvaro Mutis la poesía es la ceremonia del decir con el cual se nombra el mito» (p. 42); habría que haber dicho: que nombra al mito ausente. O de Fabio Rodríguez (2000) cuando otorga a Maqroll la condición de «mitóforo»:

[...] [Maqroll] habitando una esfera mítica no es mitólogo que la narra a una comunidad sino que la transporta interiormente o sea un **mitóforo: el ser que viviendo consustancialmente la esfera mítica**, la lleva consigo en su más recóndita interioridad y la exterioriza sola en la soledad de sus rituales solitarios [...] (p. 214).

Nada más ajeno a Maqroll que esta consustancialidad con el mito. Maqroll no habita en el mito, el mito lo habita a él como pulsión íntima, oculta. Maqroll habita en el tiempo profano (si bien a contrapelo, en tensión con él), no en el «tiempo magno» del mito.

Habría que afirmar más bien: la poesía de Mutis es el imposible decir del mito, deseando decirlo; invocándolo secretamente, pero presintiendo que se trata de un llamado negado. Pues esta poesía denuncia la gran «enfermedad» de la modernidad: la crisis de su facultad mitopoiética (Bataille, *supra*, p.12), es decir, su facultad para crear mitos fundantes y vivirlos y con ello plenificar la vida. El eje del mito es necesidad —que hunde sus raíces en lo instintivo— de esta plenificación que dota de respuestas a los por qué y los para qué existenciales que abruma al ser humano; siguiendo a Asse (2002): «El mito está basado en una intuición de la solidaridad cósmica de la vida» (p.56), intuición dictada por el deseo, las esperanzas y los miedos, particularmente del miedo radical a la muerte. Se trata de una necesidad humana. Continuando con Asse:

Según Ricoeur, el hecho esencial es que esa intuición de un complejo cósmico del que formaría parte el mismo hombre, esa plenitud indivisa, anterior a la escisión de lo sobrenatural y de lo humano no son [...] experiencias reales sino aspiraciones. El mito solo reconstruye esa integridad en el plano intencional; precisamente porque perdió esa integridad es por lo que el hombre la repite y la reproduce mediante el rito y el mito.

El hombre primitivo, continúa Ricoeur, es un hombre desarticulado. Según ese supuesto, el mito solo puede representar una restauración o una renovación intencional, y ya en ese sentido, simbólica.

Si la fábula es una respuesta a la miseria es porque el hombre del mito se siente desdichado; ese hombre siente la necesidad de hacer y decir la unidad, la conciliación y la reconciliación precisamente porque no la posee [...]. (Asse, 2002: 60)

La «realidad real», pues, por decirlo de alguna manera, es inaccesible al mito: siempre permanecerá como una *X* al decir de Nietzsche. El hombre arcaico no era consciente de esto, no así es el caso del hombre moderno después de Nietzsche. Se trata imperiosamente de construir, de imaginar una «realidad» posible que dote de morada la existencia humana. En este sentido es como afirma Nietzsche (citado por Pérez C., 2002) que «la construcción de metáforas es el instinto fundamental del hombre» (pp.33-34). He aquí, pues, una brecha radical en la mitopoiesis o metaforapoiésis del hombre arcaico y premoderno y el hombre moderno (*supra*, pp.11-12). Se está ante situaciones distintas con una notable desventaja para el hombre moderno, después del lento despliegue de la racionalidad a través del tiempo hasta alcanzar el clímax de la Ilustración, después de que el pensamiento alcanza la capacidad de doblarse autoreflexivamente sobre sí mismo; esa desventaja, esa minusvalía mitopoética es lo que hacía ver en Mutis cuando ante la muerte —repitámoslo— declaraba deseante y dubitativo:

No es que tenga la certeza de que exista otra vida, pero me resulta terrible y extrañamente inútil que al final todo se convierta en ese montón de agua, de huesos y de órganos en descomposición que ya nada significan. Pero no sé que hay después [...] creo que nadie lo sabe». (Mutis, 1993: 74)

Decía, en páginas anteriores, que en la poesía de Mutis no se escenificaba propiamente una *rebelión metafísica* como en los casos paradigmáticos de Lautremont y Sade

(y en el prometeísmo que subyace a Rojas Herazo y Gaitán Durán), y que más bien parecía asistirse al escenario en ruinas de un hecho que remotamente ya ha sucedido, pero cuyo origen y consecuencias siguen gravitando sobre el ser humano. Puedo precisar ahora que el origen estaría en el derrumbe del fondo mítico del cristianismo, perdiéndose así su llamado ontológico más profundo: expresable en términos de *mito del Paraíso*, *mito de la expulsión* del mismo o *mito del exilio y el retorno* al espacio paradisiaco por la mediación del Mesías o de la redención. Constituyendo todo el conjunto una historia dramática, una escatología que encuentra sus raíces en el deseo humano de superar el horror ante la muerte y dotar de un sentido al sufrimiento asignando al hombre, un lugar en el cosmos dentro de una Historia sagrada, justificando así la existencia, plenificándola. En el caso de Mutis, el acontecimiento moderno de *la muerte de Dios* ha dislocado toda esta gramática salvífera, toda esa *dramaturgia de la salvación*, esa *metahistoria* de la que habla Sichère (*supra*, p. 45), de modo que el *mito de expulsión* se adelanta a primer plano subsumiendo el abandono de Dios. Maqroll viene a comprenderse como una encarnación en el contexto de la modernidad del Arquetipo de la Errancia, «héroe» del fracaso condenado al movimiento incesante, sin tregua ni sosiego. La Errancia está arquetipizada en las figuras primordiales de Adán y Eva como representación del género humano caído *in illo tempore*, expulsado de la plenitud paradisiaca; en sentido original, es el género humano en su peregrinación hasta su retorno al seno de Dios. Pero Maqroll es una encarnación del Arquetipo que se ha desprendido de su lugar mítico por el dislocamiento de la gramática de salvación, pues el garante de esta gramática trascendente ha muerto. Ahora deriva en la oquedad; se ha eviscerado su potencia mítica y ha quedado reducido a la ritualidad nihilizada de la repetición vacía. El Arquetipo de la Errancia en

Maqroll está entonces reducido, en esta perspectiva, a una ritualidad separada de su mito y en busca del mito que la refunde. Esto explica la inestabilidad y falta de sosiego de este «héroe».

Uno de los logros de la poesía de Mutis es que toda esta mitología derrumbada no aparece visibilizada, no aparecen remisiones manifiestas (al menos no obviamente manifiestas) al trasfondo mítico, solo parece estar su resonancia, su respiración oculta, fantasmática. Maqroll aparece *in media res*, enigmáticamente bajo del sello de la errancia, ya se le ha visto anticipadamente en diversos textos con los arreos del «peregrinaje» (asociado al río, al caballo al tren, a los viajes, las fugas, los cambios de oficio). Significativamente se le puede descubrir itinerante, encubierto en alguno de los versículos del poema «El miedo»:

**Me sigue una columna de humo**, árbol espeso de ardientes raíces.

Vivo ciudades solitarias en donde los sapos mueren de sed. **Me**

**inicio en misterios sencillos** elaborados con palabras transparentes.

(«El miedo», *ED*; Mutis, 2002b: 53)

Ese poema donde «Un dios olvidado mira crecer la hierba» (Mutis, 2002b: 53), acaso una sutil figuración del Dios vacante de la modernidad y en donde la imaginación interpretativa se siente tentada a mirar en esa «columna de humo» que sigue (¿persigue?) al Gaviero una de la teofanías bíblicas más reconocibles<sup>163</sup>. En todo caso, sí se insinúa la vocación iniciática de Maqroll. Sin embargo, salvo en el grito de la inquilina del «“204”» no se hallarán claros intertextos<sup>164</sup> bíblicos, con los mitos mencionados. La lectura que he

<sup>163</sup> Me refiero a la teofanía del Éxodo, cuando Dios guía a su pueblo manifestándose como una columna de doble aspecto: nube o fuego: «Yahvé marchaba delante de ellos: de día en columna de nube, para guiarlos por el camino, y de noche en columna de fuego para alumbrarlos [...]» Ex. 13, 21.

<sup>164</sup> «El festín de Baltazar» (*ED*; Mutis, 2002b: 68-71), como bien hace ver J. G. Borda (1973) en su prólogo a la primera *Summa de Maqroll el Gaviero*, es solo un pretexto para las obsesiones que rigen el universo poético de Mutis, no un intertexto con el cual se dialogue creando una nueva refracción del sentido a partir de las resonancias del texto base: Libro de Daniel, capítulo 5.

planteado opera gracias a la proliferación de elementos rituales, litúrgicos, que remiten a esquemas religantes o religiosos diseminados en los diversos poemarios, centrados, de manera especial en la figura de Maqroll, y, particularmente, en la transformación cuasi mística que experimenta Maqroll al término de su evolución como personaje (en el texto «El cañón de Aracuriare») y sobre todo en la radical mutación que experimenta la poesía de Mutis a partir de su quinto poemario *Los emisarios* (1984), en que hace relevo a la desolación de Maqroll una plenitud espiritual de resonancias cristianas; esta mutación arroja claridades sobre la estructura ficcional del primer Maqroll y obliga a leerlo a contraluz.<sup>165</sup>

#### 6.2.5. Ritualidades y liturgias en el vacío.

##### **6.2.5.1. La detención/repetición del movimiento incesante. La polaridad Inmanentismo/ Plenitud Trascendente como dinamizadora del dispositivo del movimiento incesante o errancia.**

En primera instancia hay que considerar que operan dos tipos de detenciones: una referida al plano meramente espacial; otra referida al plano espiritual-existencial. Estos planos en algunos casos pueden superponerse. El rito, por definición, implica repetición reactualizadora del modelo mítico con las connotaciones ontológicas que esto implica: dotar de *Ser* a lo que está instituido en la nihilidad, en su *nada*. Ya se sabe que en el caso que analizo, en lo que se lleva visto, estas irradiaciones ontológicas no tienen lugar, pues Maqroll repetitivamente, en una circularidad inane de episodios homogéneos en su estructura, se mueve y se detiene —en apariencia, pues la detención, las más de las veces, es solo un momento de la dinámica del desastre (detención

---

<sup>165</sup> Para esto resultaría de interés una lectura contrastiva de las notas y estudios críticos aparecido antes y después del surgimiento del ciclo novelístico de Maqroll, antes y después del tránsito de Maqroll de la poesía a la novela; queda aquí insinuada esta cuestión.

espacial)— en la **tensa aceptación** de su *nada*. Hay un movimiento espacial, mas no ontológico, pues la situación de orfandad existencial se mantiene igual. Es de anotar que esta dinámica del desastre puede fracturarse por la fulguración de ciertos instantes de plenitud o la aparición de detenciones ilusorias (detenciones espiritual-existenciales) —a la postre banales o vicarias— que aparentemente escapaban a aquella y que, precisamente, por su carácter fugaz o banal-vicario acaban impulsando el retorno del movimiento incesante que solo realmente tendría fin con la muerte. Pero la *intrascendencia* de la muerte es la gran herida que introduce en la poesía de Mutis *la muerte de Dios*: la desaparición del mito de salvación. Esto explica la resistencia a la muerte del personaje (o si se prefiere: la resistencia del autor a dar muerte al personaje que constituye su *alter ego*), pues mientras haya movimiento habrá lugar al sueño de *la detención trascendente*. La muerte se presenta en él en registro de ambigüedades, que abren paso a misteriosas «resurrecciones». La muerte definitiva solo ocurrirá cuando halle la plenitud, hasta refundar la plenitud mítica, hasta reconciliarse con el mito perdido y ansiosamente buscado.

La primera de las novelas que constituyen la saga narrativa de Maqroll, *La nieve del Almirante* (NA) (1986), se erige como puente entre el Maqroll poetizado y el Maqroll novelado. Es una narración que por la prevalencia del aliento existencial y onirista incluyo dentro del *ciclo poético*; por otra parte, es rica en observaciones sobre la errancia y sobre la operatividad del dispositivo existencial de la misma, razones por las cuales me detendré en ella en este apartado.

Lo primero que se presenta a la vista es el especial relieve que aquí toma la autoconciencia de la errancia. Son numerosos los pasajes donde el personaje medita sobre su derrotada condición trashumante que califica de «incurable» (NA; Mutis, 2001: 69), y que describe como ese «caótico derrumbe de proyectos y desastradas aventuras que es mi vida» (NA;



Mutis, 2001: 36). Un buen resumen de todo esto es el sugerente arco tendido entre los enigmáticos y perentorios «No era aquí» —inscripción que reza en una tumba anónima en el Crac de los Caballeros de Rodas<sup>166</sup> y sobre la cual declara: «No hay día en que no medite en estas palabras. Son tan claras y al mismo tiempo encierran todo el misterio que nos es dado soportar» (NA, 2001: 31)— y el «Más lejos tal vez», que le fuera susurrado en un sueño (NA; Mutis, 2001: 48).

Al inicio del relato hecho en primera persona, a modo de *Diario*, se halla a Maqroll —en una de esas detenciones que denomino *vicarias*, que por sus características posee un rango singular, paradigmático— viviendo una relación muy sintomática dentro de sus innumerables episodios de su errático derrotero: su convivencia con Flor Estévez en la tienducha ya mencionada que ostenta el destartalado letrero que le da nombre: «La nieve del Almirante», situada en las soledades del páramo, que a su vez diera título al texto contenido en el poemario *Caranvansary* (1981) y a este inicio de la saga novelística. El hilo narrativo se desovilla en torno a un viaje en busca de unos enigmáticos aserraderos situados en los límites con la selva luego de remontar el río Xurandó, partiendo de la tienducha donde queda Flor Estévez y culminando con su regreso a la misma, con el obvio resultado del fracaso del negocio de la madera proyectado. Uno de esos instantes de plenitud aludidos lo embarga en los primeros compases de la nueva odisea emprendida, nimbado, por lo demás, de nefastos augurios:

**Algo semejante a la felicidad se instala en mí.** En lo demás es fácil percibir también una sensación de alivio. Pero allá, al fondo, se va perfilando de nuevo la oscura muralla vegetal que nos ha de tragar dentro de unas horas. (NA; Mutis, 2001)

---

<sup>166</sup> Fortaleza construida por los franceses durante la época de las cruzadas (en la actual Siria) que fue sede de la Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalem, de Rodas y Malta (Orden de Malta).

El diarista seguidamente se retrae para dibujar su relación con Flor Estévez:

La historia de la madera la escuché por primera vez en «La Nieve del Almirante», la tienda de Flor Estévez, en la cordillera. Vivía con ella desde hace varios meses, curándome una llaga que me dejó en la pierna la picadura de cierta mosca ponzoñosa de los manglares del delta. **Flor me cuidaba con cariño distante pero firme**, y en las noches hacíamos el amor con la consiguiente incomodidad de mi pierna baldada, pero **con un sentido de rescate y alivio de anteriores desdichas** que, cada uno por su lado, cargábamos como un fardo agobiante. (NA; Mutis, 2001: 26)

Nada más próximo a la elusiva plenitud, en su transitar poético y novelístico que esta experiencia vivida con Flor Estévez, quien es magnificada en la hostil distancia de los arteros torbellinos del río o en los siniestros «mensajeros» de la selva. La cenagosa experiencia erótica con la indígena que, brumosamente, acaso fuera la causa que lo acercara al malsano abismo de la fiebre, el delirio y la ominosa muerte, aparecerá en la carta que le escribe —más para apaciguar la amenaza de la soledad y de la insania que para su envío— bajo la aureola de una especie de deidad telúrica o de representación animista benévola de las potencias femeninas de la naturaleza (generatriz, maternal, sexual):

[...] he llegado a darme cuenta de la importancia cada día más grande que usted tiene en mi vida y la forma como su cuerpo y su genio [...] presiden los accidentes de aquélla y la ruina en que ésta suela refugiarse cuando estoy harto de andanzas y sorpresas. (NA; Mutis, 2001: 55-57)

Presiden benéficamente, aclara el contexto de este segmento; benéfico influjo que más allá del indeterminado tiempo que transcurrió al lado suyo o en su órbita, pareciera dilatarse en el tiempo:

[...] conozco sus talentos de adivina y pitonisa. [...] creo que, desde La Nieve del Almirante, usted ha estado tejiendo, construyendo, levantando todo el paisaje que la rodea. Muchas veces he tenido la certeza de que usted llama a la niebla, usted la espanta, usted teje los líquenes gigantes que cuelgan de los cámbulos y usted rige el curso de las cascadas que parecen brotar del fondo de las rocas y caen entre helechos y musgos de los más sorprendentes colores: desde el cobrizo intenso hasta este verde tierno que parece proyectar su propia luz. (NA; Mutis, 2001: 84-85)

La errancia o movimiento incesante y el secreto mecanismo que la rige iluminan estos segmentos que siguen:

Al subir a esta lancha mencioné el aserradero de marras y nadie ha sabido darme idea cabal de su ubicación. Ni siquiera de su existencia. Siempre me ha sucedido lo mismo: las empresas en las que me lanzo tienen el estigma de lo indeterminado, la maldición de una artera mudanza. Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo esto.

**[...] Me intriga sobremanera la forma como se repiten en mi vida estas caídas, estas decisiones erróneas desde su inicio, estos callejones sin salida cuya suma vendría a ser la historia de mi existencia. Una fervorosa vocación de felicidad constantemente traicionada, a diario desviada y desembocando siempre en la necesidad de míseros fracasos, todos por entero ajenos a lo que, en lo más hondo y cierto de mi ser, ha**

**sabido siempre que debiera cumplirse si no fuera por esta querencia mía hacia una incesante derrota.** ¿Quién lo entiende? (NA; Mutis, 2001: 27)

Así, pues, el movimiento que supone el acometimiento de una empresa, acción o aventura, pese a la previa convicción de su fracaso, responde a una imperiosa necesidad que necesita llevarse a cumplimiento: se está ante un llamado impostergable de un movimiento hacia la derrota y la desdicha que se repite. El movimiento incesante no es progresivo sino una circularidad episódica o un retornar a lo mismo, es en ese sentido que hablo de una ritualidad en el vacío. Hay una especie de fuerza interna fatalista, una oscura deidad interior, que empuja a la derrota, en contradicción con un llamado de lo más profundo de su ser que es una *fervorosa vocación de felicidad*, de plenitud, que el sujeto privilegia en la medida en que señala que es lo que sabe que «debiera cumplirse». Hay una fuerza que desvía y hace irrealizable lo deseado. En realidad, hay dos polos deseantes en contradicción, pero el sujeto sugiere que uno es una pulsión primordial de detención en la plenitud y el otro desvía o absorbe parte de esa energía conduciéndola a la orilla opuesta, a simples detenciones de derrota (intervalos muertos). Ese deseo primordial es «fervorosa vocación», dos palabras, por cierto, de innegable imantación religiosa. Esta contradicción contiene en gran parte, a mi modo de ver, la clave de esa dinámica de la errancia. Es el desnivel y la tensión entre estos dos polos los que activan el mecanismo del movimiento incesante: el polo fatalista de la derrota acaba torciendo el rumbo a la orientación primordial hacia la plenitud porque ésta está minada, desfondada en su propio origen; desposeída de la potencia del mito, esta orientación solo asoma en miríficos parpadeos en el tiempo, en detenciones de consuelo provisorio que semejan ser más bien producto del cansancio que del deseo o de un deseo cansado que duda de sí.

Nueva insistencia —invadida de nostalgia— en la singularidad de Flor Estévez en su vida, nueva insistencia en la certidumbre de esa primordial vocación:

Flor Estévez. Nadie me ha sido tan cercano, nadie me ha sido tan necesario, nadie ha cuidado tanto de mí con ese secreto tacto suyo en medio de la selvática y ceñuda distancia de su ser dado al silencio, a los monosílabos a los gruñidos que ni niegan ni afirman.

[...] y yo aquí remontando este río [...]. No tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena **mi verdadera vocación**. (NA; Mutis, 2001: 52)

Compleja es la interioridad de este Gaviero: en medio de las numerosas perplejidades que acompañan el nomadismo meditativo de este desesperanzado, minado por la falta de sosiego y expuesto al pánico, se descubre que, cercanos a esa «verdadera vocación» también, inesperadamente, pueden aflorar extraños asomos de optimismo, el súbito aleteo del anclaje de la esperanza, si bien «precaria y vana»:

[...] he caído en un estado de marginal indiferencia, al borde de un sordo pánico. Lo percibo como un inevitable atentado contra mi ser, contra las fuerzas que lo sostienen, contra **la precaria y vana esperanza, pero esperanza al fin**, de que algún día las cosas serán mejores y todo comenzará a resultar bien. (NA; Mutis, 2001: 53)

¿Fue Flor Estévez para Maqroll una trampa de la ilusión que le jugó la vida a un guerrero ya mellado por el uso del tiempo o el llamado más hondo de la fijeza, es decir, la nostalgia de lo que nunca había tenido y secretamente buscado? Tal vez ambas cosas, en todo caso lo importante es que en ella —en lo que llevo recorrido de su vida textual— afloró y asumió una de sus formas

más explícitas, el llamado de su habitante más profundo, la pulsión de la plenitud; si bien no una plenitud trascendente sí algo parecido a una felicidad sensible magnificada por la necesidad afectiva. En la aludida carta que es como una botella de náufrago lanzada al lector, la dibuja como alguien que:

[...] llevo tan adentro y dispone con tanto poder hasta de los recónditos rincones y repliegues de este Gaviero que, de haberla encontrado mucho antes en la vida, **no habría rodado tanto**, ni visto tanta tierra con tan poco provecho como escasa enseñanza. Más se aprende al lado de una mujer de sus cualidades, que **trasegando caminos** [...]. (NA; Mutis, 2001: 85)

Maqroll retorna a «La nieve del Almirante» acudiendo a las señales de humo de la nostalgia, y se encuentra con el vacío. La nada ya ha hecho lo suyo. Flor Estévez ya hace parte de los despojos del tiempo<sup>167</sup>. Intento malogrado de asirse al oasis de la fijeza, queda otra vez prisionero de la trashumancia.

La compulsión de errancia en Maqroll alcanza en esta novela dos variantes sutiles, no menos interesantes que la comentada:

La primera de ellas es lo que denominaría una extraña capacidad migratoria hacia otros personajes<sup>168</sup>, que evoca los espejeos señalados con anterioridad en los casos del Húsar y el

<sup>167</sup> Volverá a saber de ella por boca del personaje Doña Empera en la tercera novela de la saga: *Un bel morir*. Ocupa en la casa de huéspedes que administra este personaje un cuartucho sobre el río. En este mismo lugar, le contará Doña Empera, estuvo años atrás Flor Estévez que anduvo buscándolo luego de ser desalojada de «La nieve del Almirante» y al fin se pierde en el vórtice de la vida. Su historia aparece contada en las páginas de la compilación novelística *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (Mutis, 2001: 234-235).

<sup>168</sup> Esta misma migración, usada con artificio, la multiplicará Mutis hasta la hueca monotonía en su saga novelística de Maqroll, en cuya valoración coincido enteramente con Fabio Rodríguez (S.F.) cuando afirma frente a la obra completa de Mutis «[...] que todos los núcleos temáticos, todos los valores estéticos, toda la estructura de lenguaje y todos los módulos estilísticos se hallan en la poesía —y solo en ella— del período formativo y en la del Ciclo poético de Maqroll» (p.21); de ella emergería «[...] **aquella novelística que el autor ejecuta con apremio y, a veces,**

Capitán Cook pero con más definición estructural, y que refuerza y confirma el aserto de Panabiere (2001): «Describir a Maqroll [...] sería como inmovilizar un impulso [...] como fotografiar un movimiento» (p. 166). La sustancia de Maqroll es el movimiento, un movimiento que lleva tensamente dentro de su engranaje el elemento que lo puede detener, pero cuando se inmovilice ese impulso ya Maqroll dejará de ser Maqroll para ser algo distinto que es, en efecto, lo que sucede, como ya he anticipado. Movimiento que desborda a Maqroll y se disemina. Así, de repente, se descubre que el siempre ebrio y desastrado capitán de la embarcación que lo conduce a los misteriosos aserraderos es otra vez Maqroll cambiado de ropajes, que detrás de sus itinerancias, manías y ropajes se agazapa Maqroll; su voz, en efecto, parece un acto de ventriloquía de Maqroll, su misma lucidez y desesperanza cuando habla de una amante ya lejana en el tiempo, a la que ha abandonado:

En sus gestos, en su olor de piel, en la forma de mirarme, instantánea, intensa, en un breve intervalo que me dejaba bañado en una ternura arrasadora, en su dependencia hecha de aceptación irreflexiva y absoluta, tenía la virtud de rescatarme al instante de mis perplejidades y obsesiones, de mis desalientos y caídas o de mis simples obligaciones cotidianas, para dejarme en una suerte de círculos radiantes, hecho de palpitante energía, de vigorosa certeza [...]. No puedo pensar en todo esto sin preguntarme siempre cómo fue posible que la abandonase por razones articuladas con tanta torpeza, nacidas de hechos, en sí intrascendentes, antes enfrentados con la mayor habilidad y sorteados con un mínimo esfuerzo, siempre sin caer en la trampa. A veces pienso, con desolado furor, si no será que la encontré cuando ya era tarde, cuando ya no estaba preparado para manejar esa fuente de saludable dicha, cuando ya había muerto en mí la respuesta adecuada para prolongar

---

con afán» (p.22); es en ella «[...]donde se encuentra la semilla generadora de **una obra novelística escrita en modo vertiginoso, en ocasiones precipitado y con descuido en el lapso de siete años**» (p.23).

semejante estado de bienestar. [...] Hay cosas que nos llegan demasiado pronto y otras demasiado tarde, pero solo lo sabemos cuando no hay remedio cuando ya hemos apostado contra nosotros mismos. Creo que lo conozco bastante y puedo suponer que a usted le ha sucedido lo mismo. (NA; Mutis, 2001: 59-60)

En verdad, *mutatis mutandi*, este parlamento dicho por el Capitán, teniendo en el ojo de su nostalgia a la amante abandonada en algún remoto lugar del mundo, está construido con el mismo registro existencial del Gaviero, con la misma nostalgia de Maqroll añorando y regresando en busca de Flor Estévez, de quien se había apartado por un hipotético negocio en madera del que vagamente supo de oídas al azar activando, equivocadamente, como por inercia, las alarmas de su errancia, pudiendo ensoñar solamente en lejanía que acaso Flor Estévez era la dicha que la vida le había reservado para detener su errancia y solo alcanzó a vislumbrarlo a destiempo.

Otro momento de esa migración se pone a descubierto cuando el Capitán pone en manos de Maqroll su «oración para los caminantes en peligro de muerte»:

*[...] hazte presente en este momento de peligro, extiende tus  
aceros, mantén con firmeza la ley de tus propósitos,  
revoca el desorden de las aves y criaturas augurales  
y limpia el vestíbulo de los inocentes  
en donde el vómito de los rechazados se cuaja como  
una señal de infortunio, en donde las ropas de los suplicantes  
son mácula que desvía nuestra brújula, hace inciertos  
nuestros cálculos y engañosos nuestros pronósticos.  
Invoco tu presencia en esta hora y deploro de todo corazón  
la cadena de mis prevaricaciones:*



*mi pacto con los leopardos cebados en las pesebreras,*  
*mi debilidad y tolerancia con las serpientes*  
*que cambian de piel al solo grito de los cazadores extraviados [...].*<sup>169</sup>  
 (NA; Mutis, 2001: 65)

Oración en la cual se puede reconocer un indudable aire de familia con la «Oración del Gaviero», como si una lengua bífida la enunciara. Es verdad que la «Oración de Maqroll» (ED; Mutis, 2002b: 45-46) es de mayor altura poética, más dispersiva y surrealista en su estructura atravesada por floraciones de ironía, como ya se vio en su momento.

El Capitán figura una migración de Maqroll, como cuando un cangrejo ermitaño trashuma de morada. Solo que dentro del engranaje del alma del capitán hace falta, en rigor, ese elemento de íntima plenitud buscada que, en verdad, es el motor inmóvil del Gaviero. Porque por eso, como bien intuyera difusamente el Capitán, a diferencia de él, Maqroll es inmortal. Por eso el Capitán un día amanecerá entorpeciendo la mirada de Maqroll que se abre al primer sol, balanceándose colgado de uno de los soportales de la caseta-dormitorio de la embarcación. Por eso, en dirección contraria, como él mismo dijera, con fulgor casi oracular: «Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo» (NA; Mutis, 2001: 71). Pero poco se podría hablar de *vida* en esa deriva ansiosa de Maqroll, más bien habría que dar una vuelta de tuerca a ese, por supuesto, oscuro oráculo, para toparse con la paradoja: Maqroll será inmortal cuando muera, es decir, cuando ese motor inmóvil se reconozca a sí mismo, en sí mismo; Maqroll entonces hará su última migración

---

<sup>169</sup> En cursiva en el original.

y, ya empujado en la Gavia del deseo, se despojará de sí mismo e iniciará su vuelo al polo primordial.

En otro personaje se adivina otra migración del Gaviero: el Mayor. Encargado de velar por la seguridad en la región infestada por la real o ficticia guerrilla, contrabandistas de armas y oscuros personajes de todos los pelajes (Ivar, socio en siniestras andanzas con el «práctico» de la embarcación) su única razón de vivir es el peligro; este personaje es desvelado tangencialmente por el Capitán en sus conversaciones con Maqroll:

[...] En el fondo algo murió en mí para siempre. El alcohol y una desmayada familiaridad con el peligro han sido lo único que me da fuerzas para comenzar cada mañana. Lo que no sabía es que esos recursos también se van gastando. El alcohol solo sirve para mantener una efímera razón de vivir; el peligro siempre se desvanece cada vez que nos acercamos a él. [...] ¿Sabe por qué regresó el Mayor? Por eso. No he hablado con él sobre el particular, pero nos conocemos lo suficiente. Mientras usted deliraba en el salón de la escuela [ante el «ataque» maligno de la selva por la enfermedad del Pozo], volvimos a entendernos. Cuando le pregunté por qué había regresado, se limitó a responderme: «Es igual allá que aquí, Capi, solo que aquí es más rápido. Usted sabe». Está en lo cierto. La selva solo sirve para acelerar la salida. (NA; Mutis, 2001: 60)

Pues, sepa que estuvo conmigo a su lado, muchas horas, vigilando su delirio y siguiendo la lucha que libraba en esa hamaca, como una fiera recién capturada. (NA; Mutis, 2001: 72)

En ambos casos, pese a las diferencias de los dos personajes, se trata de «migraciones incompletas» que ante la vista de Maqroll parecen reconocer su propia incompletud, su fantasmagoría, acaso su matriz, de allí la fascinación que sobre ellos infunde el Gaviero:

descubren en él una aureola de que el propio Maqroll no es consciente. Saben que en él habita algo que no está en ellos, algo que lo hace «inmortal mientras está viviendo».

La segunda es su duplicación y potencial multiplicación creando, a partir de sus meditaciones, una especie de variaciones hacia formas de universos paralelos, o, por vía de los sueños, desplazamientos erráticos en el tiempo y el espacio. Un ejemplo de esto último es el siguiente:

Un campo de batalla. La acción terminó el día anterior. [...] De lejos se acerca un jinete de casaca roja. Detiene el caballo frente a mí y me pregunta: «¿A quién busca aquí?» «Busco el cuerpo del Mariscal de Turenne» —le respondo. Me mira con extrañeza. **Sé que estoy equivocado de batalla, de siglo, de contendiente**, pero no puedo rectificarme. El hombre se baja del caballo y me explica, ya con mayor cortesía: «Este es el campo de batalla de Assaye, en tierras que eran del Peshwah. Si desea hablar con Sir Arthur Wellesley, puedo llevarlo ahora mismo». No sé qué contestar. Me quedo allí parado como un ciego que trata de orientarse entre la gente [...] **Despierto con la deprimente certeza de haber equivocado el camino en donde me esperaba, por fin, un orden a la medida de mi ansiedad.** (NA; Mutis, 2001:49)

En un discurrir sobre estos sueños Maqroll señalará algunas de las claves obsesivas que los nutren, entre ellas aparecen: «[...] el vivir en un tiempo por completo extraño a mis intereses y a mis gustos» y «[...] un continuo desplazarme hacia el pasado, procurando el momento y el lugar y el lugar en donde hubiera cobrado sentido mi vida [...]» (NA; Mutis, 2001: 51); en ellas se transparenta el conocido pasatismo de su creador: Álvaro Mutis<sup>170</sup>, al tiempo que, más allá de

---

<sup>170</sup> Conocidas son muchas afirmaciones suyas que, en apariencia de *boutades* para escandalizar progresistas, responden a una profunda actitud antimoderna, a un evidente aristocratismo inconciliable con el entorno

un descontento epocal, histórico, el subterráneo no estar bien existencial consigo mismo de Maqroll.

Un ejemplo de lo primero es esta larga fantasía especulativa:

Pero meditando un poco más sobre estas recurrentes caídas, estos esquinazos que voy dándole al destino con la misma repetida torpeza, caigo en la cuenta, de repente, que a mi lado, ha ido desfilando **otra vida. Una vida que pasó a mi vera y no lo supe.** Allí está, allí sigue, hecha de la suma de todos los momentos en que deseché ese recodo del camino, en que prescindí de esa otra posible salida y así se ha ido formando la ciega corriente de **otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo,** allá en esa otra orilla en la que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana. **Aquella me es ajena y sin embargo, arrastra todos los sueños, quimeras, proyectos que son tan míos como este desasosiego presente** y que hubieran podido conformar la materia de

---

democrático actual. Baste citar algunas de ellas: «[...] tengo una ausencia total de interés por todo fenómeno político posterior a la caída de Bizancio en manos de los infieles» (Barnechea, A & Oviedo, J.M. 1981: 584); «Hubiera querido vivir durante buena parte del reino de su Muy católica Majestad el Rey Felipe II, gozando de la confianza y aprecio del monarca» (Valencia, 1981: 543, 544). Preguntado: ¿Cuáles son tus certezas?, responde: «solo tengo dos: que los reyes están ungidos por Dios y que un día todos los poetas iremos al cielo». Preguntado: ¿Y a quién coronas por rey? ¿A un poeta?, responde: «No, hablo de un rey verdadero, como Juan Carlos I de España, o un rey de tan espléndida memoria, como Felipe II o Carlos V. Sé que todo esto parece anacrónico, pero es culpa de Cronos y no mía. Si los tiempos no están para reyes, malos tiempos. Pero yo no estoy equivocado. Por eso he repetido últimamente que mi vida política y mi experiencia política terminó allí donde el poder del Sacro Imperio Romano Germánico se doblegó ante el poder temporal de la Iglesia» (Pacheco, 2001: 54). Junto a este pasatismo (que es además un pasatismo que se resigna a la conciencia de su imposibilidad, pues, la Historia ha marcado las cartas en una dirección contraria irreversible) convive un nihilismo existencial como cuando preguntado en esa misma entrevista: ¿Qué es la vida para un poeta como usted?, responde: «Un fracaso. Es una obviedad definirla así, pero te diré que la vida es un proceso de muerte [...]». A su vez junto a este nihilismo alterna un sentido (difuso, desde su propio punto de vista) de la trascendencia: «[...]Creo que en el último momento desfilarán todas nuestras prosas en una especie de caravana instantánea y vertiginosa. Esa caravana nos llevará al cielo para que veamos a Dios», concluyendo así la entrevista: «Verlo será mi último poema». Mutis es, desde sus inicios, consciente de una ambivalencia que lo atraviesa y lo define en complejidad paradójica: «Desde luego hay en mí una contradicción básica, que es una celebración de un determinado orden establecido, de que trascendemos nuestra condición humana, que hay una trascendencia que rige nuestro destino, y en un orden que podemos llamar divino. Esta creencia está simultáneamente jugando dentro de mí con una posición que, por decirlo de una manera fácil, podría llamarse de anarquía absoluta; o sea, la negación sistemática de toda ley, todo reglamento, toda categoría, todo mandamiento, todo código» (Pinilla, 1993: 83, 87). Todas estas oscilaciones del mundo interior de Mutis, que, desde luego, espejean en su obra, convergen en esa condición medular ya dicha: antimodernidad aristocrática.

una historia que ahora transcurre en el limbo de lo contingente. Una historia igual quizá a esta que me ataño, pero llena de todo lo que aquí no fue, pero allá sigue siendo, formándose, corriendo a mi vera como una sangre fantasmal que me nombra y, sin embargo, nada sabe de mí. O sea, que es igual en cuanto la hubiera yo protagonizado también y la hubiera teñido de mi acostumbrada y torpe zozobra, pero por completo diferente en sus episodios y personajes. **Pienso, también, que al llegar la última hora sea aquella otra vida la que desfile** con el dolor de algo por entero perdido y desaprovechado y no ésta, la real cumplida, cuya materia no creo que merezca **ese vistazo, esa postrera revista conciliatoria, porque no da para tanto ni quiero que sea la visión que alivie mi último instante. ¿O el primero?** [...]. (NA; Mutis, 2001: 28-29)

Junto al malestar existencial radical que efunden es de anotar que, significativamente, ambas situaciones se cierran con la apelación a un *orden otro* donde todo puede cobrar sentido, la segunda de las dos apuntando hacia un horizonte netamente espiritual-religioso.

Sin embargo, esta movilidad del personaje no lo hace un hombre de aventuras en sentido estricto. Dos aspectos concurren en Maqroll que parecen excluirse: movimiento e inacción. Se trata de un movimiento que es tal a pesar de sí, casi por inercia. Una vez caído bajo la maldición del movimiento no puede parar. Se le verá siempre envuelto en situaciones insólitas o aventureras, pero no son situaciones desencadenadas por él como ser activo, lo que hay en él es una absoluta apertura al azar, una disponibilidad a las fuerzas secretas que mueven el mundo y de las cuales siempre está inquiriendo señales que nunca le son otorgadas. Al menos esto es lo observable en el *ciclo poético de Maqroll*; los estudiosos del ciclo novelístico insisten en su carácter de hombre de empresas, de aventuras tal como se da por sentado en la titulación de las compilaciones de su saga novelística: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986).

Así, Alberto Ruy Sánchez (2001) asevera: «El Gaviero es un hombre de empresas, entendidas estas en el sentido medieval de “hazañas”. De ahí todo el carácter de aventura de sus novelas añadiendo a la aventura del trópico, la selva, el lugar de los riesgos naturales» (p.246).

En su estudio *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis* Gina Ponce de León (2002), partiendo de la premisa de Maqroll como héroe contemporáneo<sup>171</sup> de aventuras, se ocupa del dispositivo generador de la errancia a partir de un análisis que identifica las estructuras narrativa de *La nieve del Almirante* (1986) y la tercera de la saga *Un bel morir* (1989), y, desapercibida del componente de búsqueda espiritual en el dispositivo dinamizante, llega a una conclusión distinta a la mía, señalando que lo que pone en funcionamiento la mecánica del nomadismo es una especie de rechazo a las «detenciones» de que he hablado, el hábito del movimiento mismo, el hecho de que Maqroll no se haya en su piel en el reposo y tiene que fugarse de él, pareciendo que lo dominara un miedo a traicionarse en el reposo o «detención». De esta manera dice: «[...] en ambas novelas encontramos a un protagonista adulto que ha abandonado una vida placentera, una vida rodeada de cuidados femeninos y protección» (Ponce de León, 2002: 83); asimismo el hecho que despierta la prosecución del movimiento interrumpido es más un pretexto para escapar (en ambos casos la vaga noticia de una improbable actividad lucrativa), pues:

---

<sup>171</sup> Ante todo, el héroe contemporáneo o moderno no es el héroe clásico: el héroe mítico «[...] porque el mundo donde vive es un mundo degradado en el que la característica sagrada de los acontecimientos se ha perdido [...] El héroe mítico posee como características dimensiones sagradas que lo hacen más similar a un Dios que a un ser humano y sus acciones son por lo tanto un asunto de interés social» (Ponce de León, 2002: 103). Para Rollo May (citado por Ponce de León 2002: 76): «un héroe es un mito en acción [...] Sin él a la comunidad le falta una dimensión crucial, pues él es su alma. Los héroes son necesarios para hacer que los ciudadanos encuentren sus propios ideales, su valor y la sabiduría de la sociedad». Esta dimensión comunitaria que vehiculiza y cohesionan el alma colectiva es lo que hace falta y definiría al héroe contemporáneo o moderno. Juan Villegas (citado por Ponce de León, 2002: 75), en efecto, define al héroe moderno por esta ausencia: «[...] **el personaje protagonista [...] que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela [...] es un héroe** no por su sacrificio final o porque se dedique a la salvación de su pueblo, sino **porque es representativo del sistema de valores considerados positivos dentro de la novela**». Este sería el caso de Maqroll visto desde esta perspectiva teórica.

[...] era la oportunidad que el héroe necesitaba para abandonar la vida que llevaba, es decir, el héroe aprovecharía cualquier razón para emprender su viaje.

En las dos novelas encontramos que el llamado <sup>172</sup> no es producido por una situación extrema que impulsa al cambio de vida sino una necesidad interior que saca al protagonista de un estado de sosiego y lo lanza a la caída, a la derrota, la cual es la historia de la existencia del protagonista. (Ponce de León, 2002: 83)

Pero la necesidad interior a que apunta la analista es a la de huir de la «detención». En el caso de que aceptáramos este planteamiento tendría yo que aclarar, que desde mi punto de vista, se trataría de un huir de la detención no por la detención de suyo sino porque no es esta la detención que satisfaga el anhelo que mueve el nomadismo: se niega la detención por tratarse de una detención vicaría, insuficiente.

El problema de fondo de este planteamiento, a mi modo de ver, estriba en que se parte de identificar el Maqroll de *La nieve del Almirante* con el Maqroll de *Un bel morir*. En todo caso, aunque así fuera no deja de ser llamativa la contradicción en que incurre la analista, al traer a cuento la imagen final de *Un bel morir*:

El final del héroe unificado de las dos novelas lo encontramos en *Un bel morir*: «El Gaviero sin volverse hizo un gesto de adiós con la mano. Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, **partiendo en busca del**

---

<sup>172</sup>Sobre esta noción comenta Ponce de León (2002): «Villegas complementa su propia teoría, teniendo en cuenta que la aventura del héroe contemporáneo corresponde a los ritos de iniciación dentro de las estructuras míticas y, por tanto la aventura del héroe se carga con situaciones y rasgos de los procesos iniciáticos. El llamado constituye uno de estas situaciones o rasgos, corresponde a uno de los mitemas de la primera Etapa, denominada “la vida que se abandona”; el llamado es el desencadenante de esta Etapa: mediante este el destino llama al héroe y transfiere su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida» (pp. 77, 82).

**reposo** que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar». (Ponce de León, 2002: 99)

Insisto: desde mi perspectiva son dos personajes distintos en su médula aunque ostenten el mismo nombre; se trata de una identidad engañosa y a un nivel puramente aparential. Desde mi punto de vista el Maqroll del *ciclo poético* culmina con el inicio de la saga (*La nieve del Almirante*), a partir de allí estamos ante un personaje que se ha vaciado sustancialmente de la carga existencial y espiritual del primer Maqroll, este segundo Maqroll es una especie de usurpador de un nombre, una suerte de gemelo bastardo del primer Maqroll ya desposeído de toda su fuerza, de su contradictoria y trágica grandeza inmanentista-trascendente en que conviven escepticismo, desencanto y búsqueda espiritual.

#### **6.2.5.2 La radiación litúrgica de la palabra: invocaciones oraciones, letanías, treno.**

Bien en verso o prosa poética el carácter litúrgico de la palabra es uno de los signos de la poesía de Mutis; carácter que, si bien se retrae en los momentos puramente líricos o narrativos, irrumpe creando una estela o atmósfera envolvente que tiende a marcar la totalidad. Este rasgo aparece ya en sus tempranos textos como manifiesta voluntad de la conciencia poética. En su «Programa para una poesía» se ven ya expuestos las claves temáticas y formales de su poesía, al menos la del primer tramo hasta la muerte de Maqroll; así enuncia:

#### EL HOMBRE

De su torpeza esencial, de sus gestos vanos y gastados, de sus deseos equívocos y tenaces, de su «a ninguna parte», de su clausurado anhelo de comunicarse, de sus continuos y risibles viajes, de su levantar los hombros como un simio hambriento, de su risa convencional y



temerosa, de su paupérrima letanía de pasiones, de sus saltos preparados y su riesgo, de sus entrañas tibias y estériles, de toda esta pequeña armonía de entrecasa, debe hacer el canto el motivo principal [...]. («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 31-32)

He aquí al hablante lírico pregonando una visión del hombre del cual será producto Maqroll y a la vez portavoz, una voz cegada por los hierros ardientes del Caos y la Nada:

A lo lejos comienza a oírse **la bárbara música que se acerca. Del fondo más profundo de la noche surge ese sonido planetario y rugiente** que arranca de lo más hondo del alma las palpitantes raíces de pasiones olvidadas. («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 29)

#### PROGRAMA

Todo está hecho ya. Han sonado todas las músicas posibles. Se han ensayado todos los instrumentos en su mezquino papel de solistas. **A la gran noche desordenada y tibia que se nos viene encima** hay que recibirla con un canto que tenga mucho de su esencia y que esté tejido con los hilos que se tienden hasta el más delgado del **día que muere**, con los más tensos y largos hilos, con los más antiguos, con los que traen aun consigo, como lo alambres del telégrafo cuando llueve, el fresco mensaje matinal ya olvidado hace tanto tiempo. («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 29-30)

La noche es connotada con sus acordes más tenebrosos (música bárbara, rugiente, desordenada), reforzados por la oposición con el día que muere: símbolo de la sacralidad siniestra del Caos. El texto produce el efecto de una paradójica hipotiposis de futuro,<sup>173</sup> esa figura retórica

---

<sup>173</sup> La *hipotiposis* se define como la «descripción vívida de un hecho persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes, normalmente sirve para expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos, e incluso algunas veces, como señala Dupriez,

definible como la descripción vívida de algo futuro para traerlo al presente. Mutis juega a invertirla: proyecta patéticamente como hecho futuro lo que en realidad es ya un presente, que seguramente cobrará más violencia en el futuro, pero que al presentarlo como catastrófico futuro adquiere rasgos apocalípticos, con la incomparable fuerza mítica que posee lo apocalíptico. Se escenifica la última batalla del lenguaje para nombrar el mundo caído del hombre moderno: la última oportunidad del lenguaje poético; en esta medida este texto delinea una poética que realiza una crítica mordaz contra las tradicionalistas prácticas de su entorno literario colombiano<sup>174</sup> y se desmarca de ellas. ¿Cómo debe ser ese lenguaje? Ya se ha dicho: para recibir esa *noche* ha de ser «con un canto que tenga mucho de su esencia», con él «diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro». Para ello «busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje [...]». Y esas palabras han de ser teñidas «con la sombra provechosa y magnífica del caos. No del pequeño caos de entrecasa [...]» sino de

---

alucinatorios» (Marchese, A. y Forradelas, J., 2006: 199). Gilbert Durand habla tanto de *hipotiposis* de futuro como de pasado, en tanto capacidad de la imagen para presentizar lo futuro o lo pretérito (Durand, 1981: 335, 336).

<sup>174</sup> Esto es observable sobre todo en los primeros compases del texto donde la poesía es metaforizada como «música» y el público lector (diversos sectores representativos de él) como público que la escucha; «música» y público aletargados, sumidos en una «musicalidad» ya desfasada, adocenada, dejada atrás por las nuevas exigencias estéticas. El texto, por vía de un lenguaje encubierto, elabora una sátira a un paisaje mustio de la poesía colombiana, a una música y a un público ya anacrónicos y, siempre bajo la máscara de la música, postula la necesidad de una nueva poética acorde, puesta al día con las nuevas exigencias del tiempo, y que se desarrollará en el transcurso del poema:

Terminada la charanga, los músicos recogen adormilados sus  
instrumentos y aprovechan la última luz de la tarde para ordenar  
sus papeles.

Antes de perderse en la oscuridad de las calles, algunos espectadores  
dicen su opinión sobre el concierto. Unos se expresan con deliberada  
y escrupulosa claridad. Los hay que se refieren al asunto con  
un fervor juvenil que guardaron cuidadosamente toda la tarde, para  
hacerlo brillar en ese momento con un fuego de artificio en el  
crepúsculo. Otros hay que opinan con una terrible certeza y convicción,  
dejando entrever, sin embargo, en su voz fragmentos del gran  
telón de apatía sobre el cual proyectan todos sus gestos, todas sus  
palabras [...] («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 29).

ese otro caos del «gran desorden venidero»; para ello «[...] unjámonos con la desordenada especie en la que nos sumergiremos mañana» («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 30). Para nombrar la noche, el Caos, la palabra nominativa debe participar, de algún modo, de ese Caos, de sus aspectos nefastos y fastos, destructivos y creativos, ambivalentemente plenificados por la irradiación del mito. Esas palabras que son simultáneamente las más antiguas y frescas no son otras que las palabras del amanecer del mundo, las palabras unidas umbilicalmente al mito: la palabra ritual, la palabra que conmemora y vive el mito, la palabra litúrgica. Ahora el texto convoca, alude a uno de los grandes modelos de la palabra mágico-ritual, a ese monumento de la palabra ritual hecha suntuosas fórmulas mágicas solares<sup>175</sup> para exorcizar los terrores de la muerte en el trasmundo: el *Libro de los muertos* egipcio: **«Como los faraones, es preciso tener las palabras más bellas listas en la boca, para que nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas»** («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 30).

Pero:

**¿Qué habrían hecho ellos** con sus untuosas fórmulas cotidianas en **tan terrible y eterno trance?** Les hubieran pesado inútilmente retardando la marcha y desvistiéndola de grandeza.

**Para prevenir cualquier posibilidad de que esto nos suceda ahora**, es bueno poner al desnudo la esencia verdadera de algunos elementos usados hoy con abusiva confianza y encerrados para ello en ingenuas recetas que se repiten por los mercados. («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 30)

---

<sup>175</sup> La solaridad de la religión egipcia se estructura en relación cósmica de combate con el Caos, en torno a las deidades solares Ra y Osiris. Eugenio Trías (1996) resume este carácter con referencia a Ra en los siguientes términos: «[...]el ciclo mitológico relativo al dios celeste y solar Ra, que cada día, o cada primavera salva el obstáculo de las figuras tenebrosas del ámbito occidental (la conjunción de ocho demonios subterráneos, dragones y serpientes que constituyen la *Ogdoada*). Logra en virtud de esa victoria sobre la *Ogdoada*, renacer por Oriente, manteniendo así vivo y vigente el orden luminoso del mundo» (p.39). Se trata, pues, de una perpetua amenaza por el Caos. El hombre participa en esta lucha cósmica por el orden a través de las fórmulas y rituales mágicos sacerdotales.

El recurso a la eternidad circular del Mito («terrible y eterno trance») permite el deslizamiento que posibilita identificar pasado, presente y futuro, ese deslizamiento es el subsuelo sobre el cual opera esa hipotiposis *sui generis* que he mencionado. En el pasado fue el Caos y en el futuro será el Caos y en este «ahora» también es el Caos; pero en este «ahora» y este futuro del «ahora», no está ya la potencia exorcizadora del Mito Solar. En la modernidad occidental ha ocurrido «el terror metafísico» que subyace a la antigua cultura egipcia: ha sucumbido el mito solar que la sostenía. En la eterna lucha del Caos y la Solaridad, ésta ha sucumbido y ya sólo es Caos. Dios, *lo santo*, ha muerto. El «ahora» del que habla el texto está desposeído de su mito Solar. El «terrible y eterno trance», jugando en el equilibrio dinamizante de los dos polos del mito, (Caos y Solaridad) en la arcaica cultura egipcia, es en este «ahora» de occidente solo terrible trance. Las suntuosas palabras sacerdotales resultarían ineficaces. Ahora el poeta debe asumirlo. Desprovisto del polo salvífero ¿De dónde podría venir la eficaz ineficacia de la palabra poética? El texto programático señala hacia la ambivalencia —*tremendum et fascinans*— de *lo sagrado* tenebroso, del Caos: «[...] la sombra provechosa y magnífica del caos». En coherencia con esto la errancia, la catástrofe, la enfermedad y la muerte (esas formas del Mal, o del inmanetismo desacralizante si se prefiere ver desde otro ángulo) ocupan el primer plano en la poesía de Mutis; pero, en contradicción con esto los ojos están, subterráneamente — en segundo plano— siempre vueltos hacia *lo santo*, en una compleja dialéctica de *lo sagrado tenebroso* y *lo santo* que recíproca e incesantemente se están deconstruyendo, de donde, con un pie puesto en cada territorio, emerge una problemática liturgia en el vacío (que tan pronto es sincero clamor, como ironía o aceptación de la derrota transmutada en fastuosa forma) esa liturgia espectral, arruinada, que ya he señalado. Tal vez esa compleja tensión sea lo que explique ese final del texto en que la desbordante creciente que se anuncia inminente se diluye en un

inesperado y paralizante: «Nada ocurre», como si con el conjuro ilusorio de la palabra se quisiera exorcizar la catástrofe, cuando en realidad ya ha ocurrido todo, cuando en realidad ocurre la Nada, pues, no otra cosa es ese mundo suspendido en la nihilidad «toda esa cáscara vaga del mundo», la trágica banalidad de su intrascendencia y abandono es lo que describe el sujeto poético:

FIN

**El pito sordo de un tren que cruza por regiones nocturnas. El humo lento de las fábricas que sube hasta el cielo color manzana. Las primeras luces que enfrían extrañamente las calles. La hora cuando se desea caminar hasta caer rendido al borde de la noche. El viajero soñoliento en busca de un hotel barato. Los golpes de las ventanas que se cierran con un ruido de cristales retenidos por la pasta oleosa del verano. Un grito que se ahoga en la garganta dejando un sabor amargo en la boca, muy semejante al de la ira o el intenso deseo. Los tableros de la clase con palabras obscenas.** Toda esa cáscara vaga del mundo ahoga la música [la bárbara música] que desde el fondo profundo de la noche parecía acercarse para sumergirnos en su poderosa materia.

Nada ocurre. («Programa para una poesía», *PP*; Mutis, 2002b: 33-34)

Vuelve a operar de nuevo el juego entre el presente y el futuro: el presente inicialmente proyectado apocalípticamente como futuro torna a su condición de presente, de «ahora», en esa «cáscara vaga» de un mundo carente de fundamento, de sentido. El caos ya está aquí, su rostro o su rastro es, precisamente, esa «cáscara vaga». Ciertamente «Nada ocurre», pues solo ocurre la Nada.

Dice Octavio Paz (1981: 685): «En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida». En Mutis esto se cumple complejamente: lo primero, en la medida en que esa misión recalca en una palabra ritual herida, que en su propia suntuosidad dice la miseria y su propia miseria; lo segundo, en la medida que la palabra de vida es dicha en reverso, por nostálgica ausencia, pues lo que ocupa su lugar es la palabra catástrofe, derrota, errancia, muerte. Esto en el primer Mutis, del que me estoy ocupando ahora. Otro será el asunto con el segundo Mutis.

#### **6.2.5.3 Retiros y refugios: la soledad y la vigilia como métodos.**

Tanto el sentimiento de soledad como el alejamiento del trato de los hombres en lugares apartados —soledad física— van asociados a la angustia interior de Maqroll y a su errancia. Pero este gusto por la soledad no fue, al aparecer, algo de toda la vida. Solamente al cabo de su vejez hace su advenimiento. Así se ve referenciado en el texto «En el río»:

**Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de su trato con las gentes. Vertía sobre sus oyentes la melancolía de sus largos viajes** y la nostalgia de los lugares que eran caros a su memoria y de los que destilaba la razón de su vida.

**Pero fue en el Hospital del Río en donde aprendió a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera sustancia de sus días.** Fue en el río en donde vino a aficionarse a las largas horas de **solitario soñador**, de **sumergido pesquisidor de un cierto hilo de claridad** que manaba de **su vigilia sin compañía ni testigos.** (RHU; Mutis, 2002b: 117)

Se trata de soledades meditativas donde Maqroll, vuelto sobre sí mismo, explora sobre su azarosa existencia, sus lacerias y miedos persiguiendo el hallazgo del hilo que le ayudará a sobrellevar el laberinto de la existencia o a salir de este. De esas arduas meditaciones va a emerger inicialmente una desalada sabiduría de la materia; ese «hilo de claridad» mencionado lo llevará a una devastada constatación de un horizonte cerrado en la mera corporalidad, en su irrisorio pero tenaz imperio. Se dibuja un mundo en que como una extraña divinidad única se alza el placer físico en las dilatadas comarcas de la memoria:

**Y de su soledad largamente rumiada y laboriosamente escarbada** en los largos días en que yaciera descifrando las grandes manchas que la humedad dejaba en las paredes de ladrillo, derivó el Gaviero algunas enseñanzas perdurables y una costumbre, cada día más acentuada, de estar a solas con sus asuntos.

Supo, por ejemplo, que la carne borra las heridas, lava toda huella del pasado, pero nada puede contra la remembranza del placer y la memoria de los cuerpos a los que se uniera antaño.

Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas de gran desorden de la carne en donde **nace una verdad** de sustancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno.

Se confunden los rostros y los nombres, se borran las acciones y los dulces sacrificios hechos por quien se amó una vez, pero el ronco grito del goce se levanta repitiendo su sílaba como las sirenas de las boyas a la entrada del puerto. («En el río», *RHU*; Mutis, 2002b: 118-119)

Una vez amasada esta filosofía de la carne, Maqroll siguiendo el insobornable llamado de la errancia, siente necesidad de abandonar su larga soledad y retornar al mundo para poner a

prueba esta reciente y procelosa sabiduría conquistada, este «ordenamiento» de su vida siguiendo los derroteros del espíritu (destilado de la carne) adonde lo ha conducido ese «hilo de claridad»; pero su alma parece sucumbir ante el propio peso de tan desconsoladora «verdad» encontrada; su espíritu buscador se aboca al fracaso y así lo vemos desposeído de sí, al borde de la locura y la muerte al final de este retiro, de esta vigilia espiritual<sup>176</sup>:

[...] cuando el curso callado de las aguas lodosas le distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente **un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad**, el Gaviero **ascendió** a las tierras altas, **visitó los abandonados socavones** de las minas, **se internó en ellos** y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el muro de las profundidades.

**Se perdió en los páramos** recorridos por un viento que empujaba secas semillas y grandes hojas vestidas de una tibia pelusa nacarada. Una patrulla militar lo rescató de la muerte, cuando se había encogido entre las rocas en busca del calor de su propia sangre que apenas circulaba ya por su cuerpo escuálido y tostado por el sol de la cordillera. («En el río», *RHU*; Mutis, 2002b: 119)

Los verbos remarcados hablan del movimiento incesante que pareciera metonímicamente despertado por el movimiento de las aguas, y la situación planteada deja ver claro el factor que

<sup>176</sup> El eje de este texto es el estado de vigilia a que se entrega Maqroll, término de claro linaje religioso que desde el significado base de «permanecer despierto en medio de la noche», se abre a un sentido metafórico en un «estar vigilante y alerta en medio de la oscuridad de la vida». En el sentido netamente bíblico, es un estar vigilante el cristiano en su cotidianidad que en tanto «hijo de la luz debe permanecer despierto y resistir a las tinieblas símbolo del mal» para que no lo tome desapercibido el retorno prometido del Redentor (Parusía); encierra el término, pues, un sentido escatológico. En relación con esto está la práctica cristiana de la vigilia de oración (León-Dufour, 1972: 923-925). Como todas las liturgias del Gaviero se trata de una liturgia en el vacío. Su imposible interlocutor se deslía en esa pared obsesivamente mirada que aparenta responderle en el lenguaje cifrado de las manchas; el resultado es la subversión o inversión de la vigilia cristiana, en tanto que la sabiduría que de ella extrae es esa especie de omnipotencia de la memoria de la carne.



determina ese movimiento incesante. La detención en soledad meditativa le ha propuesto una verdad, pero puesta en prueba fracasa; no es esta la verdad capaz de generar el reposo anhelado. Prosigue el movimiento incesante en los textos sucesivos al presente: «En la cascada» y «El coche de segunda». Estos tres textos puestos en línea en *Reseña de los hospitales de ultramar* permiten mirar nítidamente la naturaleza de la errancia de Maqroll: es un peregrinaje en busca de su alma, eso que ha dejado sin fundamento *la muerte de Dios*. Fuerzas obsesivas que están dentro de sí mismo lo empujan; el personaje da tumbos, otea, se levanta, entra en pánico o en súbitas suspensiones, preso de su extraña fiebre. Sin duda, «La cascada» es uno de los momentos esenciales para comprender las claves de este dinamismo de perpetuo exilio: una tensión entre *lo sagrado tenebroso* y *lo santo*, que toma la apariencia muchas veces de un deslizamiento hacia un puro inmanentismo desacralizado. Aquí lo encontramos en un ritual de purificación. Obsérvese que el texto se inicia con la forma verbal *entró* que delata un acontecer dentro de un movimiento ya en curso:

**Entró** para lavar sus heridas y bañarse largamente en las frescas aguas de la cascada, **protegida por altas paredes** que correaban una parda humedad vegetal.

Un malsano silencio se extendía desde el tumulto de las aguas que caían de lo alto, a través de **un estrecho hueco cercado de plantas** azotadas incansablemente por el torrente. («La cascada», *RHU*; Mutis, 2002b: 120)

Aquí se inicia la inserción de la soledad meditativa en ámbitos claustrales dentro de una atmósfera que sugiere apartamiento místico o iniciático, que se observará también en otros textos. Sin embargo, el ritual de purificación y la atmósfera de retiro aparecen pervertidos por un clima amenazante, siniestro que erosiona el espíritu: en lo alto el ruido tumultuoso de las aguas, la

estrechez del hueco, la oquedad misma, que semeja un ojo maligno; en lo bajo, en el fondo en que se despeña el torrente: «[...] una oscura materia vegetal compuesta de hojas, frutos y tallos arrastrados por el agua» (p. 120); y a su orilla Maqroll inmóvil en una especie de oscuro trance en que solo le es dado contemplar la plenitud de su desvalida nada:

Apartado del tiempo y aislado del ruidoso bochorno de los cafetales, el Gaviero conoció allí de su futuro y le **fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición.**

**Una oscura mariposa apareció de repente** y con su torpe y lento vuelo comenzó a medir el paso de las horas, chocando a menudo contra las lisas paredes o parándose en la blanca arena del piso, recogidas las alas hasta semejar el perfil de un hacha oxidada.

**El miedo se fue apoderando del Gaviero y de su garganta fluía un chillido agudo y contenido, que bien pudiera haberse atribuido al insecto preso en la fresca nada donde caían las aguas interminablemente.** («La cascada», *RHU*; Mutis, 2002b: 120)

La mariposa carga semánticamente el texto por su irisación de sentidos. En primer término es un doble de Maqroll, en tanto el texto los asocia ambiguamente en la emisión del chillido de pavor; igualmente en su chocar ciego, desorientado contra las paredes, en tanto metáfora del andar sin rumbo y la encrucijada existencial de Maqroll. A la vez se erige como uno de los elementos siniestros que hacen coreografía en ese entorno cuando asume la apariencia de hacha oxidada; téngase, además, en cuenta que es connotada con adjetivos más bien adversos: «torpe vuelo», «lanoso cuerpo», «pesado visitante», «oscura mariposa»; es, pues, una mariposa tenebrosa no una luminosa mariposa jardinera. Pero sobre todo, particularmente, es un elemento

valioso por el simbolismo de metamorfosis y renacimiento espiritual que porta este insecto<sup>177</sup>. Este simbolismo aletea en el texto de modo difuso impregnándolo de sugerencias; en efecto, la mariposa encarna el deseo de transformación que hace nido en Maqroll; por otro lado, realiza lo que Maqroll no realiza: ascender en vuelo, superar su desvalimiento; el paralelismo se refuerza con la repetición del verbo *salir* con distintas connotaciones para cada caso, y este acto comporta, simultáneamente, una ironía y una precaria promesa, pero, al fin, promesa, llamado:

[...] su lanoso cuerpo chocaba tristemente contra las rocas de la noche.

Un viento gélido irrumpió en la frescura del recinto y tras él **salió el insecto**, con un lento subir y bajar de su vuelo, **dejando al Gaviero en esa humillada certeza** de quien ha conocido la impotencia de sus fuerzas y los rostros de su miseria.

**Se vistió lentamente y salió al trepidante calor de las Tierras Bajas**, en donde se mezcló con toda suerte de gentes [...]. («La cascada», *RHU*; Mutis, 2002b: 120-121)

*Entrar/salir*, verbos en flujo: tal como en «En el río» esta detención del incurable errabundaje de Maqroll culmina con la reanudación del movimiento incesante; ahora no porta una «verdad» que desee poner a prueba, pero sí porta un oscuro e íntimo don: la lúcida conciencia de su derrota. Lúcida conciencia tras la que siempre se solapa una ilusa conciencia.

«El coche de segunda» insiste en esa estructura de fugas/detenciones cuya alternancia es la vida de Maqroll. En este nuevo apartamiento del trato con los hombres no se hace notoria la carga espiritual del retiro. Resalta sí, más que un estoico y despojado abandono, una penosa

---

<sup>177</sup> Cito a Juan Eduardo Cirlot de su *Diccionario de Símbolos*: «[...] emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso», por otra parte: «El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaban ésta a la vida, más que al alma en el sentido de espíritu trascendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer» (1997: 306-307).

condición de *homeless* potenciada por la enfermedad. Su refugio: «un coche de segunda» que bordea un precipicio asomado a un río en lo que fue una ya inexistente vía del tren. No podría haber un escenario más expresivo para un desastrado viajero impenitente:

Allí había arreglado Maqroll su refugio. Con cuatro tablones arrancados del piso y colocados sobre las dos últimas bancas, improvisó una cama, y usando como almohada un atado con sus ropas, se tendió sacudido por la malaria y el hambre [...]

Iban a verle, en ocasiones, dos mujeres que preparaban la comida para los peones de una mina situada en otra curva del río, más abajo. Algunas de las sobras que siempre le traían, eran su único alimento [...] A veces, alguna de ellas se tendía a su lado que duraba hasta cerrada la noche, buscaba el deseo en el lastimado cuerpo del Gaviero [...]. («El coche de segunda», *RHU*; Mutis, 2002b: 123)

Es uno de los momentos de mayor caída, indefensión y postración de Maqroll.

«Soledad» muestra quizá el más emblemático de estos infructuosos retiros espirituales del Gaviero: su orfandad existencial resulta abrumadora; por esta razón lo transcribo íntegro:

**En mitad de la selva, en la más oscura noche** de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas del banano silvestre, **conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío** que le acechaba tras sus años de historias y de paisajes. **Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia**, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia. **De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable.** La algarabía de las cacatúas que cruzaban en bandadas **la rosada extensión del alba, lo devolvió al mundo de sus semejantes y tornó a poner en sus manos las usuales herramientas de sus**

**semejantes.** Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva. («Soledad», *RHU*; Mutis, 2002b: 141)

El lugar del retiro, de vigilia, es esta vez un «claustro abierto»: en mitad de la selva oscura; en el centro mismo de *lo sagrado tenebroso* doblemente presentado; la noche oscura y la selva se imbrican magnificando su simbolismo enemigo. Maqroll está en el centro de la negación. Es este el corolario del abandono que denuncia la inquilina del «“204”»: «el pavor de un gran vacío». El miedo, tematizado en su poema así mismo titulado «El miedo» (*ED*; Mutis, 2002b: 53-54) hace su danza en este breve texto donde esta palabra, incluido un sinónimo más enfático, *pavor*, hace aparición tres veces. Los temores de Getsemany y el Gólgota giran invisibles en un ser que está terriblemente solo a las puertas del abismo, que cuelga en el madero de su nada, exornado para siempre (¿para siempre?) con el estigma de una herida secreta. El abandono, el pavor y el doloroso amago de demencia evocan las sequedades del místico ante «la noche oscura»<sup>178</sup>. Maqroll es un tortuoso místico al que la revelación le es negada. La promesa simbólica del alba se invierte y actúa como inaudible maldición que empuja vertiginosamente a este Judío Errante que atraviesa el sediento desierto de la modernidad.

---

<sup>178</sup> «La noche» o «las noches oscuras» designa –siguiendo al místico por excelencia en lengua española, San Juan de la Cruz– las mortificaciones y angustias por las que atraviesa el alma para purificarse y unirse a Dios. Se trata, en rigor de dos noches: la sensitiva y la espiritual; baste para nuestro propósito esta observación del místico en sus comentarios en prosa a uno de sus poemas mayores, «La Noche Oscura»: «La primera purgación o noche es amarga y terrible para el sentido [...]. La segunda no tiene comparación, porque es horrenda y espantable para el espíritu» (De la Cruz, San Juan, S.F.).

#### 6.2.5.4 A la sombra de San Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales del Gaviero.

En relación con las anteriormente expuestas prácticas meditativas de Maqroll se encuentra en *La nieve del Almirante* un claro juego intertextual con los *Ejercicios espirituales*, las devotas reglas de San Ignacio de Loyola<sup>179</sup>, entretejido con un hilo biográfico del autor<sup>180</sup>. La referencia se suscita en el contexto de una forzada interrupción en la ruta fluvial hacia los aserraderos; Maqroll apunta en su *Diario*:

Abril 2

De nuevo varados en los bancos de arena que se formaron en un momento mientras orillamos para arreglar una avería [...]

Establezco, sabiendo de su candorosa inutilidad, algunas **reglas de vida**. Es uno de mis **ejercicios** favoritos. Me hace sentir mejor y creo con ello poner en **orden** algo en mi interior. **Viejos rezagos del colegio de los jesuitas**, que de nada sirven y a nada conducen, pero que tienen esa condición de ensalmo bienhechor al que me acojo cuando siento que ceden los cimientos [...] (NA; Mutis, 2001: 30-31)

Nos enteramos en este pasaje que tanto Maqroll como su autor comparten el rasgo de haberse educado en colegios de la orden de los jesuitas. Se trata, como cabe esperarse, de prácticas oracionales atravesadas por la ironía y el juego desacralizador; una suerte de profanas y

<sup>179</sup> Los *Ejercicios espirituales* constituyen una serie de pautas para la meditación elaboradas por San Ignacio de Loyola; en general constituyen «un método para el encuentro con Dios». Su propósito «se expresa en un doble objetivo: por un lado, “quitar de sí todas las afecciones desordenadas”, es decir, realizar una transformación afectiva en el sentido de superar el desorden de los afectos no centrados en el evangelio y ordenarla de acuerdo con una jerarquía evangélica; por otro lado, “para buscar y hallar la voluntad divina”, es decir, reconocer la voluntad de Dios sobre la propia vida y asumirla efectivamente» (Rambla, 2008: 9). Es obvio que los «ejercicios espirituales» que realiza el Gaviero con la vaga intención de «poner en orden algo en mi interior» no son más que una lúdica en la que se ironiza el propio ejercitante.

<sup>180</sup> En efecto, como lo declara en varias entrevistas, Álvaro Mutis estudió con los jesuitas en Bruselas: «En el colegio de Saint Michel, que es una de las grandes fundaciones de San Ignacio de Loyola», responde sobre este respecto a Jacobo Sefamí (1993a: 121).

erráticas letanías dictadas por el escepticismo. Se encuentra entre estos «ejercicios espirituales» una de las más memorables imágenes de la errancia y el sinsentido de la vida, una de las más hondas reflexiones del Gaviero:

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así. (NA; Mutis, 2001)

Los caravaneros son una representación del ser humano exiliado de sí, exiliado de *lo sagrado*, que es simplemente la Vida, el turbión misterioso de la Vida —afectivizada tanto como turbión o Caos, tanto como *lo sagrado* para el hombre, por el mismo hombre— siempre resistente a la mirada sedienta del ser humano. El ser humano: esa extrañeza en el Cosmos (léase *caos*, en minúsculas, esto es: para el hombre) que intenta inútilmente desentrañarlo, imaginar el Caos como cosmos (*cosmos*, en minúscula, esto es: para el hombre) pero que no comprende que lo extraño es él: la búsqueda de un sentido a su limitada medida. Las bestias hacen parte de *lo sagrado*, por eso lo «saben», es decir, lo viven sin indagarlo. Los caravaneros están extrañados de *lo sagrado* por eso ignoran e indagan inútilmente. Maqroll es un caravanero *sui generis* —un caravanero/gaviero— en la medida en que como las bestias también lo sabe. En verdad, no exactamente como las bestias, pues si así fuera lo sabría viviéndolo, haría parte de *lo sagrado*. Maqroll lo sabe al modo humano, pero no lo acepta de modo consecuente. Esta es su desgarradura, su tragedia.

Al culminar estos «ejercicios» Maqroll deshace su propio juego declarando burlescamente su necesidad:

Ensartar, unas tras otras, estas sabias sentencias de almanaque, bisutería inane nacida del ocio y de la obligada espera de un cambio de humor de la corriente, solo sirve, al final, para dejarme aún más desprovisto de la energía necesaria para enfrentar el trabajo aniquilador de este clima de maldición. (NA; Mutis, 2001: 31)

Pero la palabra *orden*, en apariencia fútil devaneo mental de «poner orden» en su vida, no es de la gratuidad que pretende hacer creer Maqroll. Es uno de los ejes fundantes del otro Mutis como se verá más adelante.

#### **6.2.5.5 Epifanías Maqrólicas: la doble faz de lo sagrado (lo sagrado tenebroso y lo sagrado beatífico).**

El deambular, la errática búsqueda existencial de Maqroll lo conducirá a «detenciones» privilegiadas, a momentos epifánicos con diferentes implicaciones que, finalmente, lo llevarán al reposo, a su muerte definitiva. Me ocuparé de estos seguidamente.

En «Cocora» (C; Mutis, 2002b: 163-166) se le encuentra en una larga detención, oficiando esa extraña vocación suya de velador de cosas abandonadas e inútiles, cuidador de escombros y ruinas, escenarios exteriores que son una réplica de la interioridad del personaje. En este caso se trata de una mina ya olvidada por sus dueños. Su estadía en las profundidades de los diferentes socavones de la mina le lleva varios años («ya he perdido la cuenta de los años que llevo en este lugar», p. 163), aparenta la forma de un *descensus inferus*, o, más bien, de un



dilatado retiro aureolado del simbolismo del adentrarse en el seno de la tierra, como retorno al vientre primigenio, situación iniciática de transformación que implica el doble movimiento de muerte y resurrección. La fórmula de entrada «Aquí me quedé», ya se sabe, apunta a un movimiento antecedente. Su estar allí se da dentro de ambigüedades: entre una amable tranquilidad interior y el asomo de augurios nefastos:

[...] yo **aquí me he quedado** visitando la **fresca oscuridad** de esos **laberintos** por donde transita un **aire tibio** y húmedo que trae voces, **lamentos interminables y tercos trabajos de insectos**, aleteos de **oscuras mariposas** o **el chillido de algún pájaro en el fondo de los socavones**. («Cocora», C; Mutis, 2002b: 163)

Se entrevera el simbolismo de transformación de la mariposa que ya se veía antes. En efecto, parece estarse operando transformaciones en el Gaviero; él es consciente de ello:

[...] mi familiaridad con estas profundidades **me ha convertido en alguien harto diferente de lo que fuera en mis años de errancia marinera y fluvial**. Tal vez el ácido aliento de las galerías **haya mudado** o aguzado mis facultades para percibir la vida secreta, impalpable, pero riquísima que habita estas **cavidades de infortunio**. («Cocora», C; Mutis, 2002b: 164)

El Gaviero sugiere un cambio que le hace poner a distancia, como algo superado, su vida fugitiva. Vive atento a los latidos secretos de la tierra, casi en comunión con esta; sin embargo, es consciente también de que el espacio que habita son «cavidades de infortunio». Salvo el contacto esporádico con algunos buscadores de oro en el río o con lavanderas de ropa a orillas del mismo —con algunas de las cuales ha tenido apresurados encuentros sexuales, más para calmar la soledad que por placer— el transcurso de las horas es casi de vida contemplativa. El turbión de

la vida apenas asoma el rostro metaforizado en los olores que anuncian cuando el río se sale de madre:

En las noches de lluvia el olfato me anuncia la creciente<sup>181</sup>: un aroma lodoso, picante, de vegetales lastimados y de animales que bajan destrozándose contra las piedras; un olor de sangre desvaída, como el que despiden ciertas mujeres trabajadas por el arduo clima de los trópicos; **un olor de mundo que se deslíe** precede a la **ebriedad desordenada** de las aguas que crecen con ira descomunal y arrasadora. («Cocora», C; Mutis, 2002b: 163-164)

Esta «tranquila» detención de Maqroll, no lo es tal. En la medida en que va dando su testimonio de este episodio suyo se observa que aun dentro de esa detención van ocurriendo desplazamientos de un socavón a otro («En ella vivo **ahora**», dirá refiriéndose a la tercera galería de las tres que menciona) hasta concluir anticipando su expulsión por acción de su propio dispositivo interior, sin designio alguno que lo guíe: «**Un día saldré** de aquí, **bajaré** por la orilla del río [ese constante resonador del inquietante fluir de Maqroll], **hasta encontrar la carretera que lleva hacia los páramos [...]**». («Cocora», C; Mutis, 2002b: 166)

<sup>181</sup> Los ríos crecidos son un *leitmotiv* en la obra de Mutis. De hecho el poema pórtico de su obra lleva por título «La creciente». Esta metáfora del «mundo que se deslíe» ya está, en el que se puede considerar su primer poema (también la expectación de un elusivo milagro ante ese «mundo que se deslíe»), las imágenes del avance destructivo, caótico de las aguas son muy semejantes a las aquí presentadas, como se puede apreciar:

«Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo.

Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras, terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos.

Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda de metal rojizo, **miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene**». («La creciente», PP; Mutis, 2002b: 21)

En este nuevo refugio a su intemperie espiritual se cumplen dos epifanías que conturbarán poderosamente el ánimo del personaje. Son dos manifestaciones de *lo sagrado tenebroso* o siniestro.

La primera se da en la galería principal que tuvo que «abandonar» por razones que seguidamente expone. Se trata de un algo innombrable, ignominioso, envuelto en las brumas del misterio que allí ocurre, acaso más producto de su siempre agitada imaginación:

Hacia el comienzo de las lluvias escuchaba voces murmullos indescifrables como de mujeres rezando en un velorio, pero algunas risas y forcejeos, que nada tenían de fúnebres me hicieron pensar más bien en un **acto infame que se prolongaba sin término en la oquedad del recinto**. Me propuse escuchar las voces, y de tanto escucharlas con atención febril días y noches, logré, al fin, entender la palabra Viana. [...] Deliraba durante largos períodos y, gracias a esa lúcida facultad que desarrolla la fiebre por debajo del desorden exterior de sus síntomas, logré entablar un diálogo con las hembras. Su actitud meliflua, su evidente falsía, me dejaban presa de un temor sordo y humillante. Una noche, no sé obedeciendo a qué impulsos secretos avivados por el delirio, me incorporé gritando en altas voces que reverberaron largo tiempo contra las paredes de la mina: «¡A callar hijas de puta! ¡Yo fui amigo del Principe de Viana<sup>182</sup>, respeten la más alta miseria, la corona de los insalvables!». («Cocora», C; Mutis, 2002b: 164)

Pero ¿Cuál es ese acontecimiento cuya malignidad se hace intemporal y extrahumana hasta alcanzar la categoría de manifestación de *lo sagrado tenebroso*? Es el asesinato de César

---

<sup>182</sup> Aquí se traza otro hilo que tiende a fundir al personaje con el autor: comparten su interés por Cesar Borgia, Duque de Valentinois, muerto en un emboscada en las afueras de Santa María de Viana, suceso que Mutis tematizará en el siguiente poemario (*Los emisarios*) en el texto: «Funeral en Viana».

Borgia, Duque de Valentinois, en la inmediaciones de Santa María de Viana, que aquí es aludido de modo enigmático; personaje histórico que ejerce particular y extraña (y comprensible) fascinación sobre el autor (Mutis) y que este traslada a vivencia interior de Maqroll, su *alter ego*. Aquí comienza a insinuarse (lo mismo que la anterior alusión a la educación de Maqroll por los jesuitas) lo que después se desplegará en la saga novelística: el desplazamiento del potente agonismo espiritual de Maqroll por el imaginario de Mutis, en la figura de cronista o narrador de la saga. Para Mutis o Maqroll «mutisiado», sin duda, el asesinato de un hombre de estirpe, de singular personalidad, un hombre *soberano* (como diría Bataille) cabe ser proyectado míticamente como epifanía de *lo sagrado tenebroso*. Pero este acontecimiento será solo el preludio de lo que será, lo que bien pudiera llamarse la manifestación misma de *lo sagrado tenebroso*. Antes de llegar a ello registro el desplazamiento espacial que determina este traumático suceso luego de que Maqroll recuperara la salud después de su estallido verbal: «Una claridad lechosa me anunció la llegada del día y **salí como pude de aquella galería que nunca más volví a visitar**» («Cocora», C; Mutis, 2002b: 165).

La segunda, es la epifanía de la Nada; ocurre en la galería del Venado, allí se **detiene** el Gaviero numerosos días:

Pero lo que me **detuvo** en esa galería durante días interminables, en los que **estuve a punto de perder la razón**, es algo que allí se levanta, al fondo mismo del socavón, recostado en la pared en donde aquél termina. Algo que podría llamar una máquina, si no fuera por la imposibilidad de mover ninguna de las piezas de que parecía componerse. Partes metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas ajustadas en una rigidez inapelable, formaban **la indecible estructura. Nunca pude hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada**, fija en la roca por todos sus costados y

que **levantaba su pulida y acerada urdimbre, como si se propusiera ser en este mundo la representación absoluta de la nada**. Cuando mis manos se cansaron, tras semanas y semanas de recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas, **huí un día, despavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me develara su secreto, su razón última y cierta**. Tampoco he vuelto a visitar esa parte de la mina, pero **durante ciertas noches de calor y humedad me visita en sueños la muda presencia de esos metales y el terror me deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas**. Ningún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer **esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno**. («Cocora», C; Mutis, 2002b: 165-166)

Términos como «algo», «indecible estructura», «indefinible presencia», «muda presencia» apuntan lo difuso, cuyo ámbito escapa a cualquier intento de categorización. Algo ilímite y amorfo, pero pavorosamente concreto. La lúcida conciencia de la nihilidad del ser irrumpe, se topa con la nihilidad misma ocupando un lugar en el espacio, palpable, incluso asociada a un olor. Se topa de modo concreto con aquello de lo que huye. El movimiento incesante se encuentra con lo inerte. Se topa con la nada, con el hueco que ha dejado Dios. Lo insoportable para el sujeto es la resistencia al sentido de ese algo que en su mudez lo reta, lo interpela, porque toca la médula de su condición existencial misma: necesidad de sentido, generar sentido. Ese algo amenaza atraparlo magnéticamente en su negación, en su mudez absoluta. Su carácter amorfo e ilimitado, y partícipe de la eternidad, estalla el claustro oscuro, el espacio-tiempo del socavón que paradójicamente lo encierra. Lo que el sujeto con pavor ha contemplado y lo persigue en sueños es la irreversible *muerte de Dios*, un monumento a su vacío y a su propia orfandad.

En estas dos manifestaciones se pone énfasis —en el ánimo del sujeto— en el aspecto *tremendum* de lo sagrado. El sujeto ante aquello empavorece y es llevado en ambos casos al borde de la locura. En la epifanía del aserradero se opera un cierto desplazamiento hacia el aspecto *fascinans* de *lo sagrado*. El aserradero surge como una visión cargada de extrañeza. Su extrañeza radica en gran medida en lo inesperado de su aparición en medio del entorno selvático. Brota a la mirada como una anomalía que quebranta el horizonte de lo esperable. Su carácter inaudito se realza por el efecto alternativo de acercamiento y alejamiento que produce en el espectador que la avista desde la embarcación, debido a los caprichosos meandros del río. La «brillante estructura» se ofrece entonces como un «espejismo». (NA; Mutis, 2001: 86)

Encierra algo maligno y es producto de fuerzas malignas, pero se trata de una malignidad puramente humana, no es algo extrahumano o que rebase la racionalidad como en los casos anteriores. Por tanto no amenaza al sentido y en consecuencia no aterra al espectador: la razón de ser del aserradero (son varios aserraderos pero Maqroll sólo alcanza a contemplar el primero de ellos) es explicable; en efecto, el Mayor se lo explica todo, al final, como algo que encaja perfectamente dentro de la lógica perversa que en muchas circunstancias une negocio y política<sup>183</sup>. Sin embargo, una aureola kafkiana lo rodea. Al Gaviero le es dado avistarlo y acercarse pero le es negado acceder a él y es expulsado de su ámbito por las tropas militares que

---

<sup>183</sup>El Gaviero se resiste a despedirse de esta aventura sin saber la razón de ser de la *factoría*, como también se denomina a los aserraderos. El Mayor consiente en satisfacer su curiosidad: «Bueno, Gaviero —comenzó a decirme mientras sonreía vagamente—, le voy a contar. El primer lugar, no hay ningún misterio. Esas instalaciones van a revertir al gobierno dentro de tres años. Alguien muy arriba está interesado en ellas. Debe ser un personaje muy influyente porque consiguió que sean custodiadas y mantenidas por la infantería de Marina. Están, en efecto, intactas. Nunca se pudieron poner en marcha porque donde se encuentra la madera —y señaló hacia las estribaciones de la sierra— hay gente levantada en armas. ¿Quién la sostiene? No es preciso romperse la cabeza para adivinarlo. Cuando llegue la fecha de la reversión y se entreguen los aserraderos al gobierno, es muy posible que la guerrilla desaparezca como por ensalmo. ¿Me entendió? Es muy sencillo. Siempre hay alguien más listo que uno ¿Es verdad?». (NA, Mutis, 2001: 93)

lo custodian. La construcción de metal y vidrio respira una atmósfera de inapelable seducción para Maqroll: «Una vez más con las últimas luces de la tarde, la enorme estructura metálica se erguía envuelta en un halo dorado que le daba un aspecto irreal, como si estuviese suspendida en el aire» (NA, Mutis, 2001: 86).

Pero estos signos luminosos no excluyen la presencia simultánea de efectos perturbadores en Maqroll, pues, como es sabido, inevitablemente *lo sagrado* atrae y retrae:

La estrafalaria presencia de semejante edificio a orillas del Xurandó, al pie de la selva, se acentúa aún más por la manera impecable como está mantenido. Brilla cada centímetro de metal y vidrio como si hubieran acabado de construirlo hace apenas unas horas. De repente, un fuerte chasquido anunció el arranque de una turbina. Todo el conjunto se iluminó con una luz parecida a la de los tubos de neón, pero mucho más tenue y difusa [...] la impresión de irrealidad, de intolerable pesadilla de tal presencia en medio de la noche ecuatorial, apenas me permitió dormir y visitó mis sueños intermitentes, dejándome cada vez bañado en sudor y con el corazón desbocado. Intuí que jamás tendría la oportunidad de tratar con quienes habitaban en ese edificio inconcebible. Un vago malestar se ha ido apoderando de mí y ahora me distraigo escribiendo este diario para no mirar **la gótica maravilla de aluminio y cristal** que flota iluminada con esa luz de morgue, arrullada por el manso zumbido de la planta eléctrica. (NA, Mutis: 2001: 87)

Diríase una especie de gótico futurista, esbelto y ágil que devendrá en el catedralicio espacio agreste en la epifanía, al fin, beatífica, de «El cañón de Aracuriare», donde a Maqroll le aguarda: «[...] la serena y lenificante aceptación que hacía tanto buscaba por los estériles caminos de la aventura» («El cañón de Aracuriare», E; Mutis, 2002b: 207). Este texto desvela una especie de faro que hasta ahora ha estado ciego, el enigmático «punto de fuga» espiritual

donde por fin convergen todos los extraviados caminos que ha transitado el errante; aparece dentro del conjunto de la obra poética como el momento en que el dispositivo secreto del movimiento salta a primer plano y en ese desplazamiento que se opera el polo de la errancia y la derrota es anulado. Es la Gran epifanía. En este retiro la deriva halla un centro, un punto fijo: se sutura la «secreta herida». El perfilamiento del espacio está dominado por manifiestos signos de verticalidad, si bien se entreveran elementos inquietantes:

Al terminar el valle se levanta una **imponente mole** de granito partida en medio por una hendidura sombría. Allí entra el río en un silencioso correr de la aguas que penetran con **solemnidad procesional** en la penumbra del cañón. En su interior, formado por **paredes que se levantan hacia el cielo** y en cuya superficie una rala vegetación de lianas y helechos intentan **buscar la luz**, hay un **ambiente de catedral** abandonada [...] («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 205-206) [...] El **silencio conventual** y tibio del paraje, **su aislamiento de todo desorden y bullicio** de los hombres [...] (p. 206) [...] El ámbito del sitio, con su **resonancia de basílica** [...]. (p.207)

Estos elementos brindan la escenografía adecuada para la suscitación de la experiencia interior del llamado que impetrará el movimiento anímico de la detención beatífica:

[...] y **una llamada intensa, insistente**, imposible de precisar en palabras y ni siquiera en pensamientos fueron suficientes para que el Gaviero **sintiera el deseo de quedarse allí por un tiempo** sin otra razón o motivo que alejarse del trajín de los puertos y la encontrada estrella de su errancia insaciable. («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 206)

Maqroll da inicios entonces a preparativos rituales de ascesis construyendo una gruta dentro de la gruta, un lugar de retiro dentro del retiro, preparando el viaje interior a la búsqueda



de su centro: «Con algunas maderas recogidas en la orilla y hojas de palma que rescató de la corriente, construyó una choza en una laja de pizarra que se alzaba al fondo del playón que escogió para quedarse» («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 206-207).

Varios días transcurrirán durante los cuales pasará por «arduos períodos de búsqueda, de tanteos y de falsas sorpresas», antes que comiencen a darse los signos de transformación que ya planeaban en anteriores retiros con el ambiguo simbolismo de la mariposa: Maqroll extrañamente se despojará de Maqroll como de un ya inútil cascarón, como si de la muda de una serpiente se tratara. El que devendrá renacido ya no es Maqroll sino otro ser que ha plenificado su alma, un *Maqroll otro*. La muerte simbólica de Maqroll, como Arquetipo de la errancia, ocurrirá aquí, aquí ha muerto la errancia; la muerte física, que ocurrirá más tarde en los esteros, será ya una mera anécdota que padecerá un Maqroll que tampoco es ya Maqroll en tanto vaciado del agonismo (angustia y lucha interior) que hasta ahora lo ha constituido:

[...] el Gaviero inició, sin propósito deliberado, un examen de su vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y sus ofuscadas pasiones. Se propuso ahondar en esta tarea y lo logró en forma tan completa y desoladora que **llegó a despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas las lacerias y trabajos**. Avanzó en el empeño de encontrar sus propias fronteras, sus verdaderos límites, y cuando **vio alejarse y perderse al protagonista de lo que tenía hasta entonces como su propia vida, quedó sólo aquel que realizaba el escrutinio simplificador**. Al proseguir en su intento de conocer mejor al **nuevo personaje que nacía de su más escondida esencia**, una mezcla de asombro y gozo le invadió de repente: **un tercer espectador le esperaba impasible y se iba delineando y cobraba forma en el centro mismo de su ser**. Tuvo la certeza de que **ése, que nunca había tomado parte en ninguno de los episodios de su vida,**

**era el que de cierto conocía toda la verdad, todos los senderos, todos los motivos que tejían su destino** ahora presente con una desnuda evidencia que, por lo demás, en ese mismo instante supo por entero inútil y digna de ser desechada de inmediato. Pero **al enfrentarse a ese absoluto testigo de sí mismo, le vino también la serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba por los estériles signos de la aventura.**

Hasta llegar a ese encuentro, el Gaviero había pasado en el cañón por arduos períodos de búsqueda, de tanteos y de falsas sorpresas. El ámbito del sitio, con su resonancia de basílica, y el manto ocre de las aguas desplazándose en lentitud hipnótica, se confundieron en su memoria con el avance interior que lo llevó a **ese tercer impasible vigía de su existencia del que no partió sentencia alguna, ni alabanza ni rechazo, y que se limitó a observarlo con una fijeza de otro mundo que, a su vez, devolvía, a manera de un espejo, el desfile atónito de los instantes de su vida.** El sosiego que invadió a Maqroll, teñido de cierta dosis de gozo febril, vino a ser como una parcela de dicha que todos esperamos alcanzar antes de la muerte [...]

El Gaviero sintió que, de prolongarse **esta plenitud que alcababa de rescatar**, el morir carecería por entero de importancia, sería un episodio más en el libreto y podría aceptarse con la sencillez de quien dobla una esquina [...]. («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 207-208)

Se asiste a un sucesivo avance de exploración interior que va más allá de la introspección psicológica. Se trata de etapas en un viaje místico al fondo del ser que toca fondo en una epifanía; se está ante un juego de sucesivos despojamientos de máscaras al final del cual está el rostro, una epifanía que asume el rostro mismo de Maqroll, para significar el hallazgo de sí mismo, de su ser como fundado en el Ser. Si en «Cocora» le fue dado la contemplación terrorífica de la Nada en

una epifanía de *lo sagrado tenebroso*, aquí le es dado la contemplación de la plenitud y una experiencia de *lo sagrado* beatífico, experimentar en sí la plenitud de sí mismo, sin que haya propiamente una fusión mística. Una contemplación en la que se despliega una suerte de escenificación del motivo mítico del Juicio del Alma en forma del desfile vertiginoso de todos los actos de su vida, pero sin que se produzca una sentencia; sólo le es dado una certeza que exorciza el *pathos* que ha sido su vida. Esta epifanía de *lo sagrado* beatífico ocurre en un contexto atravesado por los instantes epifánicos como es el poemario al cual pertenece este texto: el quinto poemario de Mutis, *Los Emisarios* (1984) que, desde su apócrifo epígrafe de apócrifo autor, introduce el elemento de las visitaciones místicas, que no otra cosa son aquello a lo que se refiere su título: «Los **emisarios** que tocan a tu puerta,/tú mismo los llamaste y no lo sabes», epígrafe atribuido al poeta sufi de Córdoba: Al-Mutamar-Ibn al Farsi. Estos momentos epifánicos aparecen en los poemas: «Cádiz», «Una calle de Córdoba» y «Tríptico de la Alhambra», poemas y poemario en los cuales el yo textual ha dado un giro total, donde las agujas apuntan a la reconciliación, al simbolismo del centro fijo, el orden, la casa y los orígenes, abandonando el imaginario del angustioso movimiento incesante:

Y llego a este lugar y sé que desde siempre  
 ha sido el centro intocado del que manan  
 mis sueños, la absorta savia  
 de mis más secretos territorios,  
 reinos que recorro, solitario destejedor  
 de sus misterios, señor de la luz que los devora [...]  
 [...] Y en el patio donde jugaron mis abuelos [...]  
 [...] en la casa de la calle de Capuchinos  
 me ha sido revelada de nuevo y para siempre  
 la oculta cifra de mi nombre,  
 el secreto de mi sangre, la voz de los míos.

(«Cádiz», *E*; Mutis, 2002b: 180-181)

[...] aquí y no en otro lugar me esperaba la imposible, la ebria  
certeza de estar en España.

En España, a donde tantas veces he venido a buscar este instante,  
esta devastadora epifanía,

sucede el milagro y me interno lentamente en la felicidad sin  
término

rodeado de aromas, recuerdos, batallas, lamentos [...]

[...] Desde niño he estado pidiendo, soñando, anticipando,  
esta certeza que ahora me invade como una repentina temperatura,  
como un sordo golpe en la garganta [...]

Aquí en España [...]

**Los dioses, en alguna parte, han consentido, en un instante  
de espléndido desorden,**

**que esto ocurra**, que esto me suceda en una calle de Córdoba,  
quizá porque **ayer oré en el Mihrab de la Mezquita, pidiendo  
una señal** que me entregase, así, sin motivo ni mérito alguno,

**la certidumbre** de que en esta calle, en esta ciudad, en los  
interminables olivares quemados al sol [...]

[...] en España, en fin,

estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde todo  
se cumplirá para mí

con **esta plenitud vencedora de la muerte y sus astucias**,  
del olvido y el turbio comercio de los hombres.

Y ese **don** me ha sido otorgado en esta calle como tantas otras [...]

[...] en esta calle de Córdoba donde **el milagro ocurre**, así, de  
pronto, como cosa de todos los días, [...]

**Todo se ha salvado ahora** [...]

**Concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin,  
en orden.**

[...] y seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mismo

pero **rescatado y dueño, desde hoy, de un lugar sobre la tierra.**

(«Una calle de Córdoba», *E*; Mutis: 194-196)

[...]

Pero también han llegado,

**en la dorada plenitud de este instante,**

las fieles señales que, a mi favor,

rescatan cada día el ávido tributo de la tumba [...]

(«Tríptico de la Alhambra», *E*; Mutis, 2002b: 202)

Volviendo a «El cañón de Aracuriare»: en este texto no solo muere el agónico Maqroll, también se alegoriza la muerte de ese *Maqroll otro* renacido, fluyendo en el descanso benéfico de la muerte luego de haber alcanzado la certidumbre y con ella «esa parcela de dicha que todos esperamos alcanzar antes de la muerte», cuando ya la muerte es una bendición y transmuta su rostro nefasto. En efecto, ese *Maqroll otro* alcanza a entrever esa «imagen premonitoria del reino de los olvidados, del dominio donde campea la muerte entre la desvelada procesión de sus criaturas» («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 208) y a ella el texto lo desliza simbólicamente: temiendo perder su recién conquistada serenidad el *Maqroll otro* se demora para retornar al bullicio del mundo; finalmente improvisa una balsa y se deja ir río abajo entre la penumbra de la estrecha garganta, de donde emergerá más tarde:

Una semana después **salía a la blanca luz** que reina en el delta. **El río se mezcla allí con un mar tibio y sereno** del que se desprende una tenue neblina que aumenta la lejanía y expande el **horizonte en una extensión sin término.** («El cañón de Aracuriare», *E*; Mutis, 2002b: 208)

La travesía del estrecho pasaje penumbroso, la salida a la luz, el simbolismo mortuorio del río que se entrega al mar, en un horizonte difuminado que se abre a la infinitud, sugieren que ese

*Maqroll otro* ha ingresado al «reino de los olvidados», a ese reino entrevisto de una muerte, si no eufemizada, al menos desbastada de su virulencia, en la que lo volveremos a encontrar en el poema postrero de Maqroll como personaje: «Noticia del Hades» (*E*, Mutis, 2002b: 209-210).

En *Los emisarios* (1984) el yo textual habla desde otro polo de la visión de mundo que está en la base de la poesía mutisiana —cuyo fondo seguirá siendo antimoderno— desplazándose desde el catastrófico abandono de Dios al registro del rescate y la reconciliación, donde ya no tiene cabida un personaje como Maqroll. Significativamente Maqroll ya ha muerto en el último texto del anterior poemario *Caravansary* (1981), en el texto titulado «En los esteros». Ha muerto en su ley de errabundaje, prisionero de la derrota, conduciendo un deteriorado planchón que sucumbe varado entre los manglares, allí es encontrado por personal del resguardo policial:

El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos. («En los esteros», *C*; Mutis, 2002b:174)

Sin embargo, el autor no duda en resucitar a su reconocido *alter ego* introduciéndolo en este nuevo mundo, rescatándolo del Caos y la nihilidad y haciéndolo partícipe de este otro mundo cosmizado en virtud de la reconciliación. De ahí la inclusión de un texto como «El cañón de Aracuriare» con la metamorfosis espiritual ya presentada, y en donde la coherencia exige que el cronista finalice su narración con una información que ubica el texto «En los esteros», perteneciente al poemario anterior a *Los emisarios*, donde se narra su muerte, como un episodio ocurrido posteriormente al narrado en «El cañón de Aracuriare»:

Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días **antes de viajar a los esteros y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión.** («El cañón de Aracuriare», C; Mutis, 2002b: 208)

#### 6.2.5.6. Las «apariciones» de Maqroll.

En *Los emisarios* se hallan otros dos textos asociados a «El cañón de Aracuriare», posteriores a la experiencia allí vivida, con Maqroll como personaje: el titulado «La visita del Gaviero» que sugiere ser inmediatamente anterior a la muerte de Maqroll<sup>184</sup> en los esteros, y «Noticia del Hades» en donde Maqroll hace una «aparición fantasmal» luego de acaecida su muerte. Me referiré a ambos brevemente.

Una aparición también «fantasmal», pero de otro carácter es la que se da en «La visita del Gaviero» a su cronista o amanuense. Allí se pone de relieve un cambio operado en el personaje. De hecho el inicio está marcado por esta observación rotunda:

<sup>184</sup> El texto concluye con esta despedida una vez culminada la visita que hace el Gaviero a su cronista a fin de entregarle unos papeles: «Bueno, ahora me despido. **Bajo para llevar un planchón** vacío hasta la Ciénaga del Mártir y, **si río abajo consigo algunos pasajeros**, reuniré algún dinero para embarcarme de nuevo» («La visita del Gaviero», E; Mutis, 2002b: 193). La situación que se ve en «En los esteros»: Maqroll río abajo conduciendo un planchón con tres pasajeros coincide con este indicio; refuerza éste la sensación del cronista una vez ido Maqroll, luego de la visita de que fue objeto, quien experimenta: «[...] el aviso aciago de que jamás lo vería de nuevo» (p.193). Guillermo Sheridan (2001) también ubica este texto como posterior a lo acontecido en Aracuriare, estableciendo una secuencialidad, cuando comenta: «**La revelación** que padece Maqroll [en el Cañón] [...] El deslumbramiento ante su verdadero ser es tan intenso que la muerte, ahora será un hecho tan insignificante como cambiar de posición durante el sueño. **Después**, el río, escenario simbólico de sus trajines lo recoge nuevamente. **Buscará entonces a su amanuense para legarle sus papeles y se embarcará hacia los esteros de la muerte** (Sheridan, 2001: 259). Es de señalar que esto difiere de la posición de Marta Canfield (2005a) que da por sentado que «La visita del Gaviero» ocurre antes de la experiencia de iluminación en «El cañón de Aracuriare» cuando hablando de «La visita...» en entrevista con Alvaro Mutis señala: «[...] tú [Mutis] aquí pones en primer lugar, las obsesiones, que cuentan más que lo vivido, y él [Maqroll] hace una lista de las obsesiones que lo caracterizan. Una de las obsesiones es “la soledad a la búsqueda de lo que somos”. Es como un anuncio de “El cañón de Aracuriare”. Aquí ya está anunciado lo que él va a hacer allí» (p.220).

**Su aspecto había cambiado por completo.** No que se viera más viejo, más trabajado por el paso de los años y el furor de los climas que frecuentaba. No había sido tan largo el tiempo de su ausencia. **Era otra cosa.** (*E*; Mutis, 2002b: 181)

Pero lo que sorprende al lector es el tipo de cambio que se ha operado en el personaje según las observaciones del cronista, partiendo de que el lector conoce lo acontecido en el Cañón de Aracuriare, donde Maqroll es plenificado. No se trata de un cambio puramente físico, sino de «otra cosa» como se puede ver:

Algo que se traicionaba en su mirada entre oblicua y cansada. Algo en sus hombros carentes ahora de toda movilidad de expresión y que se mantenían rígidos como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus dichas y miserias. La voz apagada tenía un tono aterciopelado y neutro («La visita del Gaviero», *E*; Mutis, 2002b:187)

Su palabra, al hablar de sus asuntos, ahora sumergidos en una «indiferente e insípida cantinela», «traicionaba su presente condición de vencido sin remedio, de rehén de la nada» («La visita del Gaviero», *E*; Mutis, 2002b: 187). Sin duda no es la imagen esperable en alguien que ha hallado la certidumbre que tanto buscaba, de alguien que ha sido, por fin, iluminado en el catedralicio cañón de Aracuriare. Sorprende su rigidez e inapelable vencimiento en alguien que es el arquetipo del agonismo errante, del movimiento incesante. Es alguien que está esperando la muerte, una muerte inmersa en la catástrofe de la pura inmanencia (como la hallará en los esteros). Es alguien que ha perdido su alma. Una especie de espectro. La carcaza vacía de alguien que fue pero ya no es. Pero ¿cómo podría ser «rehén de la nada» alguien a quien le ha sido revelada su verdad, el asombro esperado? La respuesta está en que si en «El cañón de Aracuriare» murieron simbólicamente, como afirmara, tanto el Maqroll agónico como el *Maqroll*



*otro*, en efecto, estamos ante un espectro: el caparazón del Maqroll agónico que ya sólo espera su muerte física, esa mera anécdota. Al *Maqroll otro* lo hallaremos haciendo su «aparición» desde el Hades ante su cronista. Esta doble «aparición», por cierto, no debe sorprender en alguien que posee la aureola de un dios, de un dios degradado, por supuesto, como ha interpretado a este personaje una aplicada estudiosa de la obra de Mutis como es Marta Canfield (2001):

[...] ese «dios olvidado» se iba a desarrollar en la imaginación de Mutis hasta volverse un personaje, una voz poética con un rostro cada vez más definido y con un nombre insólito: Maqroll el Gaviero [...] Los indicios de que Maqroll se pueda interpretar como un dios menor, un «dios olvidado» que no deja nunca de manifestarse, aparecen de manera evidente, tal vez, en las novelas, y están en su absoluto e inexplicable carisma, en la impresión de inmortalidad que suscita en los otros personajes y en la resistencia del autor a hacerlo morir; pero sobre todo en la grandeza que esconde en sí, disimulada en lo humilde y hasta en lo sórdido o en lo abyecto, cuya incómoda familiaridad no teme. Sin embargo, tal vez sería más justo decir que Maqroll es el inesperado receptáculo en donde habita un dios desconocido, que tarde o temprano tendrá que revelarse. (pp. 292-293)

La interpretación de Canfield me parece válida, a condición de ver que ese «dios olvidado» o menor es una gulliverización irónica del Dios muerto de la modernidad, y en esa medida será un receptáculo de «un dios desconocido, que tarde o temprano tendrá que revelarse» (o resucitar) que es, precisamente lo que ocurre en «El cañón de Aracuriare».

La «aparición» del *Maqroll otro* ocurrirá en el texto ya mencionado «Noticia del Hades» (*E*; Mutis, 2002b: 209-210) que, dada su importancia, cito íntegro:

El calor me despertó en medio de la noche

y bajé a la quebrada en busca de la fresca brisa  
 que viene de los páramos. **Sentado bajo un frondoso guadual**  
**un hombre esperaba**, oculto en la esbelta sombra de las matas  
**permaneció en silencio hasta cuando le pregunté**  
 quién era y qué hacía allí. **Se levantó para responderme**  
**y desde la oscuridad vegetal que lo ocultaba llegó su voz**  
**y sus palabras tenían la afelpada independencia,**  
**el opaco acento de una región inconcebible.**  
**«Vengo —me dijo— de las heladas parcelas de la muerte,**  
 de los dominios donde el cisne surca las aguas serenas  
 y preside el silencio de los que allí han llegado  
 para esperar, en medio de las paredes de granito,  
 la inefable señal, la siempre esperada y siempre postergada  
 señal de su **definitiva disolución en la nada bienhechora.**  
 Ni la pulida superficie de las rocas, ni el helado espejo  
 de las aguas, guardan signo alguno de **esa presencia innumerable.**  
 Sólo la nielada estela del perpetuo navegar  
 del ave que vigila y recorre estas regiones, anuncia  
 cuáles son los poderes y quiénes los habitantes que pueblan  
 el ámbito sin designio ni evasión del que vengo a dar noticia.  
 Cada cual existe allí por obra de su propio y desolado  
 apartamiento. Solo el cisne, en su tránsito sin pausa  
 con breves giros de albo cuello majestuoso,  
 nos reúne bajo el mismo gesto de un hierático despojo.  
 La brisa callada que baja a menudo de las cimas de granito  
 no basta para inquietar la superficie del lago. Nos llega  
 como una última llamada del mundo de los vivos,  
 de **ese mundo donde apuras, en distraído goce,**  
 los dones que nosotros, allá, en nuestros parajes,  
 ya hemos olvidado. Observa cómo **ninguna piedra es**  
**muda en este tu mundo.** Aquí te acogen voces, ecos y llamadas  
**todo te nombra, todo existe para tu protección y alivio.**  
 Como presente no pedido y que no mereces **vine a revelarte**

**lo que te espera.** No saques apresuradas conclusiones,  
 nada de lo que puedas hacer se tendrá en cuenta  
 entre nosotros. La estancada y dura transparencia  
 de nuestro reino no es propicia a los recuerdos y esperanzas  
 que tejes y destejes en el tropel sin norte de tus días.  
 No creo que llegues a entender lo que he narrado.  
 Pertenece a una materia y un tiempo que sólo los muertos  
 tenemos la lenta y gélida paciencia de habitar  
 La huella del cisne sobre las aguas nos mantiene  
**a la espera de nada**, apartados y ajenos, presos  
 en la neutra mirada del centinela de radiante blancura  
 en cuyos ojos se repite la teoría de los acantilados  
 que a trechos macula el óxido estéril de un líquen inmutable».

Esto dijo y al extender la mano desde la tibia penumbra,  
 pareció iniciar un gesto ambiguo, con el cual, al tiempo  
 que se despedía, me indicaba que, **en alguna forma,**  
**para mí indescifrable, yo me estaba iniciando en sus dominios.**

Esta, la despedida del *Maqroll otro*, es otra visita del Gaviero a su cronista, ahora desde el trasmundo. Reviste la forma de una revelación de lo que está más allá de la muerte, y en esta medida es también un momento de iniciación en el misterio de la misma para el receptor de esa revelación. El ámbito figurado recuerda en alguna medida el espacio misterioso del Cañón de Aracuriare («altas paredes de granito», «cimas de granito», «teoría de los acantilados»): una región acuática penumbrosa circuida de altas paredes que la encierran. Un animal de fastuosa simbología trenzada por lo mortuario y la luminosidad preside este lugar de las almas, un cisne de «radiante blancura». Todo es quietud y serenidad aquí, sólo el ebúrneo cisne se mueve en deslizante vigilia. Es el inconcebible lugar donde se trueca en tranquilidad el movimiento incesante. Pese a la presencia de ciertas adjetivaciones y expresiones negativas («heladas parcelas

de la muerte», «helado espejo», «desolado apartamento», «gélida paciencia», «apartados y ajenos, presos [...]», «ámbito sin designio ni evasión») que introducen un elemento inquietante, ciertas fisuras, se traza una suave geografía de la muerte donde las almas esperan sin esperar «la inefable señal [...] de su disolución en la nada bienhechora». Es un lugar que más que al Hades con que se le designa parece más cercano al Limbo de la imaginación cristiana, una suerte de antesala fuera del tiempo, pero aguardando un momento en el tiempo en que un suprapoder abrirá a otra dimensión. En todo caso es un lugar llamado a propiciar la conversión de una ritualidad en el vacío en una ritualidad plena de sentido. No es la nada tenebrosa de Cocora sino la nada beatífica de Aracuriare lo que aquí se confirma, toma forma o se anuncia incuestionable. En tanto sereno punto de llegada es punto de partida para la impugnación de la funesta mortalidad, para la reconstrucción y refundación del mito de la Trascendencia. Todas las epifanías que eclosionan en *Los emisarios* convergen en este espacio mítico que apuntan a la reescritura de la *gramática de la redención* quebrada por *la muerte de Dios*. Es el retorno de *lo sagrado* en clave poética; un salvífico sagrado poético soñado, tejido sobre el nítido cañamazo de *lo santo*, sobre el horizonte periclitado del orden cósmico y humano del imaginario cristiano, como se verá perfilado más claramente en los posteriores poemarios.

### 6.3 *Ciclo Poético Postmaqróllico: el Segundo Mutis*

#### 6.3.1 Una vuelta de tuerca: el grito de la inquilina del «“204”» es escuchado. La desmaqröllización de la poesía mutisiana.

Las numerosas epifanías de *Los emisarios* presentadas hablan con suficiencia de esta escucha, *el eclipse de Dios* cesa en la subjetividad imaginante de Mutis. Lo que sigue ahora en su

poesía es luminosidad y música. Dentro de este orden armónico recuperado, ya se sabe, no tendrá cabida Maqroll, quien proseguirá su desamparada errancia desplazándose al ámbito de la novela, creando así su propio campo. Como bien han señalado Canfield (2005a) y Sheridan (2001) el poemario *Los emisarios* es un libro bisagra en la triple apertura de caminos que aquí quedan delineados. Sobre el valor de este poemario declara el propio Mutis: «Para mí, ese es *mi libro*. Es decir, ese es el libro de la madurez, si es que esto existe, donde digo esencialmente lo mío, inclusive tratándose del Gaviero» (Canfield, 2005a: 213).

Es de una importancia radical la mutación que ofrece aquí la obra de Mutis; ambos estudiosos mencionados centran su mira para interpretarla en la relación del autor con su *alter ego* privilegiado, Maqroll, en el juego de espejos, en la dialéctica personaje/autor<sup>185</sup>. Lo

---

<sup>185</sup> Solo abordaré la interpretación de Canfield sobre la relación personaje/autor; esta es, sin duda, muy refinada, pero la comparto sólo en parte. Canfield (2005a) otorga a Maqroll el rol de adelantado del autor, de explorador y donante de su hallazgo al autor, y finalmente el de guía iniciático; veamos: «De todas las criaturas de Mutis, Maqroll es el que más se le acerca, sin ser por ello idéntico al autor. Maqroll ha asumido sobre sí todo el dolor de Mutis y ha llevado hasta sus últimas consecuencias su indagación existencial sin retroceder ante nada, para donar a su creador el raro fruto de esa larga y desordenada cosecha: el conocimiento. Y es esta la eterna clave alquimista de la poesía: Maqroll se hunde en la miseria mucho más profundamente que su autor; pero el tesoro que obtiene lo comparte con él. Nada en la presencia de Mutis puede hacer pensar en Maqroll [...] Casi todo en él, se diría, es muy distinto de Maqroll [...] Maqroll nace de una zona muy profunda de la interioridad de Mutis y puede aflorar solamente a través de la escritura. Pero su fuerza es tal que poco a poco irá invadiendo ese espacio hasta apropiarse de él completamente. [...] Hay un punto en la obra de Mutis en el que se puede reconocer la culminación de esa indagación existencial delegada a Maqroll y el principio de un cambio de la relación entre autor y personaje. Ese punto se encuentra en “El Cañón de Aracuriare”. [En este punto debe ocurrir como, en efecto ocurre, su muerte]. Pero por más que su itinerario haya sido eficazmente cumplido, Maqroll no puede desaparecer sin más, después de haber acompañado fielmente al autor a lo largo de una vida. Entonces, para no abandonarlo, como hemos visto, su creador encuentra una fórmula distinta, que es simplemente la de “contarlo”: relatar su pasado, su historia, llenar los vacíos dejados, completar los episodios esbozados en los poemas, ordenar las piezas que faltan en el rompecabezas de la biografía Maqrolliana; y todo ello con un ansia de tal orden, que el *orden* se transforma en el nuevo signo de la obra de Mutis, así como en el síntoma de su nueva y reconquistada plenitud» (pp. 295-299). Así, pues, como contraprestación a su labor de explorador-donante, de guía en el conocimiento y el alcance de su plenitud espiritual, el autor «salva» a Maqroll haciéndolo vivir en la saga novelística.

Este planteamiento parece válido, pero la lectura de la saga novelística lo desmiente, pues habiendo sido obsequiado el autor por el extraordinario acerbo existencial de Maqroll, la saga novelística debería, al menos, tener la misma calidad de la «saga» poética. Y no resulta tal, porque lo que ocurre es que luego de haber alcanzado la cima en el despliegue del *ciclo poético* de Maqroll (en el que yo, no se olvide, incluyo la primera novela: *La nieve del Almirante*) el Maqroll que protagoniza la saga novelística es un Maqroll mermado, pues en ella encontramos a un

determinante es que a partir de aquí en la poesía de Mutis desaparece el ímpetu agonístico que la caracterizaba, e hiciera de ella un momento deslumbrante de la poesía hispanoamericana, y se desliza hacia la placidez y el trato de su palabra con *lo sagrado* beatífico; hecho que si, por una parte, le resta fuerza y fascinación a su palabra, por otra, le otorga al conjunto la insobornable riqueza de lo contradictorio o paradójico de una experiencia creativa profundamente humana. Lo determinante es que ahora la palabra recoge la desflecada ritualidad y le otorga la consistencia de un mito fundante. La conciencia de esta ruina de la ritualidad en el mundo moderno y el imperativo de reconstruirla está presente de modo rotundo en el autor:

[...] los ritos eran propiciatorios y le daban al hombre una relación mucho más sana, de acuerdo con su destino, y que le creaba en parte la idea de un paraíso. Era la invocación de ciertos aspectos de ese paraíso. **Yo he sido un admirador y un ferviente seguidor de todo rito. Eliminar lo ritual, que ha sido la característica de esta época siniestra,** nos

---

Maqroll colonizado por el autor, por mediación de quien ahora será su *alter ego* privilegiado: el cronista o amanuense de las historias; un *alter ego*, este sí, ahora, el más próximo al autor (a diferencia del *auténtico* Maqroll, todo en él hace pensar en Mutis, es —en la medida en que puede serlo un personaje de ficción— el autor, que por, cierto, no deja de ser también una ficción: la imagen construida de sí, por el ser biográfico). El autor, sin duda, se ha transformado por la donación última recibida de Maqroll: su iluminación en el cañon de Aracuriare; pero la plenificación operada lo ha llevado a hacerse un devoto del *orden*, y la ley de *ordenarlo todo* entra a saco en su literatura debilitándola, convirtiéndola en un fantasma de la del Maqroll del *ciclo poético*. No hay que olvidar que la devoción por el orden ha estado siempre presente en el autor y el ser biográfico Mutis, conjuntamente —en una interesante dualidad— con un nihilismo que tiene su filiación en un aristocrático antimodernismo. Lo que sucede es que esta vieja devoción por el orden ahora salta a un plano determinante en su literatura, coexistiendo, es verdad, con el viejo nihilismo; pero rompiendo ese extraordinario juego entre las dos tendencias ideológicas que suscitara la admiración del escritor Fernando Cruz Kronfly (1988). Este al hacer lectura de *La nieve del Almirante* ve en esta novela y en Maqroll una expresión magnífica del drama de la modernidad, del carácter agónico del hombre de la modernidad abocado al sin sentido de la Historia, uno de los grandes sustitutos del buen Dios, paterno y protector que había acompañado hasta ese momento a la humanidad: Maqroll no ve en la Historia sino ese cuento contado por un idiota de que habla Shakespeare y, por tanto, mora en la crisis del sentido, pero no renuncia del todo al viejo deseo del hombre de contar con una *compañía* que dé su razón de ser en el mundo; cito: «Es ahí, precisamente, donde se pone en evidencia la escalofriante modernidad narrativa de Álvaro Mutis. Ni el Cielo ni mucho menos la Historia acompañan ya nunca más al Gaviero [...] profundamente solo respecto de las *Grandes Compañías* que el deseo instala. Su vida ya no se define entonces sino apenas por esas pequeñas razones que le otorgan una nueva dimensión. [...] El drama consiste en que El Gaviero parece no resignarse definitivamente a la pérdida de los Grandes Motivos, que se supone deben gobernar la vida de los hombres. Y así está perfecto, pues resulta evidente que por más que se asuma la modernidad en los términos laicos [...] queda aún pendiente de resolver el deseo de que nuestra existencia esté gobernada por motivos superiores». (Cruz Kronfly, 1988: 140-141).

va a costar probablemente la existencia del mundo [...] **[los ritos] propiciaban nuestra relación con el mundo. Hoy día no tenemos nada con que propiciar esa relación que se ha despedazado.** (Canfield, 2005: 210)

Se impone, pues, la recuperación de esa ritualidad de la vida resemantizada por el mito. Es esto el designio de su poesía desde *Los emisarios* (1984), siguiendo con los títulos: *Crónica regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986). Un poema como «Homenaje» —después de escuchar la música de Mario Lavista<sup>186</sup>— perteneciente a este último libro, que se elabora como una paráfrasis contemporánea de la célebre «Oda a Francisco Salinas» de Fray Luis de León y que se abre con un epígrafe de este poema: «*El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada*», bien puede funcionar como pórtico de un ingreso manifiesto del imaginario mítico cristiano en esta nueva fase:

Nadie, en fin, conseguirá evocar  
**La despojada maravilla de esta música [...]**  
**De espaldas al mundo, al polvo,**  
 al tibio remolino de nostalgias y sueños  
 y de efímeras representaciones,  
 esta leve fábrica se levanta  
 por **el solo milagro de haber vencido**

<sup>186</sup> Renombrado compositor mexicano nacido en 1943. Refiriéndose a este poema dice Mutis: «Lo único que he escrito sobre la música es este homenaje a Mario Lavista. Mario le puso música y voz de contralto a dos de los lieder, el “Lied de la noche” y el “Lied marino”. La única manera —casi sacrílega, diría— y a la música (sic) es este poema a Mario. La música es lo indecible» (Sefamí, 1993a: 144). Acopio alguna información sobre este compositor: «Entre 1967 y 1969 fue becado por el gobierno francés para estudiar con Jean-Étienne Marie en la Schola Cantorum de París y asistió a seminarios sobre música nueva impartidos por Henri Pousseur. En 1969 fue alumno de Karlheinz Stockhausen en Colonia, Alemania, y participó en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt. De regreso en México, fundó en 1970 el grupo de improvisación Quanta, interesado en la creación-interpretación simultánea y en las relaciones entre la música en vivo y la electroacústica. En 1987 le fue concedida una beca de la Fundación Guggenheim para componer su ópera *Aura*. En ese mismo año fue nombrado miembro de la Academia de Artes. En 1991 recibió la medalla Mozart y en 1998 ingresó al Colegio Nacional de México» (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 1999).

**al tiempo y a sus más recónditas argucias**

[...] No tiene signo este don de **una eternidad**

**que, sin pertenecernos, nos rescata**

[...] su instantáneo licor de transparencia

[...] nos lleva al borde de **un océano**

**que sin cesar recrea en sus orillas**

**la dorada permanencia de las formas.**

(«Homenaje», *HN*; Mutis, 2002b: 250-251)

El místico edificio musical que levanta Fray Luis, rebosante de resonancias platónico-cristianas, que tiende una delicada escala hacia lo eterno, venciendo con sus armonías el polvo, el tiempo, la muerte, es reinventado en la palabra. El impulso celeste de esta música, como una oración que ha reencontrado la verticalidad, destituye en su vuelo toda la temporalidad y la corporalidad agónica que cifraron el universo caído de Maqroll.

El sueño de la eternidad vuelve a ocupar su sitio, sueño que es ante todo superación de lo que designa Gilbert Durand (1981) como los rostros tenebrosos del tiempo.

### **6.3.2 La reinstauración del mito fundante. La reconstrucción de la *gramática de la salvación*. Una «nueva» mitología: el Apóstol Santiago, San Luis de Francia, Felipe II.**

Es este dinamismo espiritual lo que Mutis despliega en una nueva mitología o, más bien en la exhumación y actualización de una vieja mitología. Los nuevos héroes míticos que remplazan al destechado, al expulsado de la gracia del mito: Maqroll, y en esa medida se yerguen como contrafiguras de Maqroll, serán los soportales, las referencias tutelares, el telón de fondo de esta nueva puesta en escena de la imaginación. Todos ellos íconos de la Iglesia militante: El



Apóstol Santiago, San Luis de Francia y Felipe II, la gloria de los Austrias, en tanto figuras históricas transfiguradas por la ficción. Los dos primeros reúnen la santidad y la espada. El primero de ellos reconvierte la condición migrante de Maqroll en tanto santo peregrino, que exhibe el báculo del caminante y la espada aniquiladora contra los infieles; es la evangélica errancia del que porta la Verdad verdadera, la disemina y la respalda con el furor de *lo santo*. El último de esta tríada es el Trono y la Espada, santificados por la gracia de Dios: Felipe II. Es éste el trípode terreno que sirve de basamento al sol fijo de la Trascendencia que a su vez enraíza a aquel, fundando el triple mito en que se sostiene esta espiritualidad, emergida de las ruinas, que recorre esta fase poética (arrojando además claridad sobre muchos aspectos de la fase anterior): el mito de la Monarquía consagrada, el mito del Guerrero o el Héroe consagrados y el mito matriz de los anteriores, el mito de la Sangre, de la Estirpe, del Linaje consagrados. Es esta, por cierto, la piedra angular de la mitología personal obsesiva que siempre ha estado presente y continúa estando presente en Mutis. Con esto adquiere cabal sentido su entronización de *Los emisarios* como «mi libro». No hay que perder de vista que al morir el *alter ego*, la interpuesta *persona* de Maqroll, toma más protagonismo en el yo textual, el yo autorial y biográfico.

Hay que subrayar que estas referencias míticas que irradian este ámbito poético no lo lastran de un reduccionismo maniqueo. Ellas son ciertamente el ancla, pero la palabra, autoconsciente de su don y de su límite, de su debilidad y de su fuerza, fluye, se repliega, avanza movediza, se remansa o agita en las aguas abismales del misterio que nunca acaba de entregarse, solo que ahora una íntima luminosidad las hace flotar, las levita. Esto se puede ver, particularmente, en el final del poema:

**Imposible saber en qué parcela del azar  
agazapada esa música destila [...]**

**[...] No sabemos y en nuestra conquistada resignación  
tal vez está el secreto de ese instante  
otorgado por los dioses**  
como una prueba de nuestra obediencia  
a un orden donde el tiempo ha perdido  
la engañosa condición de sus poderes.  
(«Homenaje», *HN*; 2002b: 251)

La palabra se detiene con cautela en un titubeante no saber, en el umbral del misterio que lo envuelve todo en ubicua resplandecencia.

En el primero de los siete nocturnos, que discurre en medio de un simbolismo de combate entre la luz y la sombra, el texto resuelve el aparente dualismo en una misteriosa cíclica de la cual también es partícipe, de alguna manera la oscilante fosforecencia del poema:

**La tenue luz de esa lámpara  
en la noche débilmente  
se debate con las sombras [...]  
[...] Al alba termina  
su duelo con la noche[...]  
[...] De su terca vigilia  
de su clara batalla  
con la sombra sólo queda  
de esa luz vencida  
la memoria de su vana proeza**  
Así las palabras buscando  
presintiendo el exacto lugar  
que las espera en **el frágil  
maderamen del poema**  
por **designio inefable**  
**de los dioses.**  
(«Nocturno I», *HN*; Mutis, 2002b: 252-253)

Frágil polémica del ser humano y la palabra ante la ominosa y siempre en retorno asechanza poderosa, infranqueable de las tinieblas, polémica inmersa en el cósmico ¿combate? ¿diálogo? de la luz y la sombra. Solo queda entonces la «conquistada resignación» o confianza en el inescrutable designio que a hombre y palabra trasciende.

El segundo de los nocturnos o «Nocturno de Compostela» se centra en la figura del Apóstol Santiago. Resulta interesante ver como se entretajan los atributos de Maqroll con los dos personajes, el Apóstol y el yo lírico —que es una trasposición poética del autor—<sup>187</sup>. El movimiento agónico e incesante de Maqroll se bifurca e invierte en ambos formando un rico entramado de desplazamientos y reversiones. El yo lírico se presenta como un peregrino que concluye el Camino a los pies del Apóstol; este peregrinar y conclusión del mismo se abre en doble sentido: en el sentido literal del peregrino convencional y el de conclusión de una errancia en el sentido maqrolliano, es, pues, un peregrino que ha sido iluminado por la *stella* de Santiago y en ese sentido su movimiento sin sosiego ha alcanzado el reposo:

En la plaza del Obradoiro,  
pasada la medianoche,  
**termina nuestro viaje**  
y ante las puertas de la Catedral  
saludo al Apóstol:  
**Aquí estoy —le digo—, por fin [...]**  
[...] aquí estoy Boanerges, sólo para decirte

<sup>187</sup> Mutis se refiere a este poema, así como a «En una calle de Córdoba», como experiencias vividas; de éste último señala en entrevista (Canfield, 2005a: 225-226): «Es uno de los pocos que relatan fielmente un hecho acabado de vivir. Ahí no hay nada inventado ni que responda a especulación o elaboración poética. Por eso, al final, digo que esta es mi verdad, incluso acabo diciendo que eso es el orden». Al «Nocturno II» o de Compostela alude, en otro momento de la entrevista: «Orden que después se me va a dar nítidamente en Santiago de Compostela». Sigue la observación de Canfield: «Como lo dices en ese Nocturno hermoso de la serie del 86», en lo que Mutis conviene rotundo: «Que lo viví también. Tal como lo cuento».

que **he vivido en espera de este instante**

y que todo está ya en orden.

**Porque las caídas, los mezquinos temores,**

**las necias empresas que terminan en nada [...]**

(«Nocturno II», *HN*; Mutis, 2002b: 254)

El nombre Boanerges con que se dirige al Santo es otro de sus nombres («Hijo del trueno»). La última línea lo asocia inevitablemente con Maqroll, así como la espera del instante. La asunción de un orden en su vida habla de una mutación radical que evoca por contraste la ausencia de un norte en el errabundaje del Gaviero. El yo lírico es una especie de Maqroll reconciliado cuya peregrinación hasta el Santo borrara las huellas de su otrora peregrinar errático. El Santo, por su parte, invierte en sí los atributos de Maqroll, es la otra cara de la moneda, en tanto su peregrinar es otro, el de quien posee la esperanza y la verdad:

[...] con la esperanza

sin sosiego de los santos

que han caminado todos los senderos,

con la esperanza intacta [...]

(«Nocturno II», *HN*; Mutis, 2002b: 253-254)

Es más, su función como peregrino es detener el peregrinaje errante (como la muerte de Cristo que mata la muerte), pues como santo peregrino es:

[...] de los que

andando el mundo, han aprendido

**a detener a los hombres en su huida,**

en la necia rutina de su huida,

**y los han despertado**

con esas palabras simples

con las que se hace presente la verdad.

(«Nocturno II», *HN*; Mutis, 2002b: 254)

Maqroll, ya se sabe, ese fugitivo de sí mismo que en su interior portaba el esplendor de la Verdad que al fin, girando sobre sí mismo, encuentra en el cañón de Aracuriare. De este modo si el yo lírico es un Maqroll reconciliado, exorcizado del vértigo de sus demonios, el Apóstol es el inverso de Maqroll en el espejo: sus atributos son los mismos pero de signo contrario. En la fascinación de ser un espejo inverso del movimiento incesante se explica, en gran modo, su lugar en la renovada imaginación de Mutis-Maqroll. Este nuevo orden hallado (vivido por el yo lírico, paradójicamente, en tanto certero presentimiento), en el grandioso enigma que encarna, subsume, integra el desorden —acaso la vía regia para llegar al orden, o acaso sólo un aspecto del Gran Orden arrancado de su totalidad por la mirada inevitablemente diminuta del hombre que no ha tenido su «Aracuriare» y que por tanto no puede verlo sino como desorden— y lo dota de un sentido, porque ese caótico trasegar en la errancia, sin una Verdad que la conjure,

[...] es, también, o solamente

el orden; porque todo ha sucedido

Jacobo visionario, bajo la absorta mirada

de tus ojos de **andariego enseñante**

**de la más alta locura.**

(«Nocturno II», *HN*; 2002b: 254)

Sin duda la más alta locura de la imaginación humana: el sueño de la Trascendencia, que ampara de la pesadilla de la vida. Y a toda esta sublime «resignación», no puede sino contestar el Apóstol, aquiescente y consolador:

«Sí, todo está en orden,  
todo lo ha estado siempre  
en el quebrantado y terco  
corazón de los hombres».

(«Nocturno II», *HN*; Mutis, 2002b: 255)

En este delineamiento del Apóstol no aparece su rostro militar. Todo en él está constelado y radioso por el estandarte en alto de la palabra que guía, por la eterna vigilia del pastor de almas que con «su bastón de peregrino,/espera [...] por nosotros/con paciencia de siglos». Lo que interesa al yo lírico es escenificar el sello del pacto con la Trascendencia y para ello nada más adecuado que, en la tierra de radical religiosidad que le fuera tan pródiga en momentos epifánicos —Cádiz, Córdoba, la Alhambra—, eligiera su emblemático centro espiritual: Compostela, la plaza del Obradoiro, esa Meca de la cristiandad presidida por su numeroso Patrono: Yago, Jacobo, Boanerges, Santiago, y —por siglos— espacio de la liturgia del arribo de los peregrinos que han hecho el Camino desde distintos puntos de Europa, del mundo, trazando, proyectando en la tierra que pisan la incandescente vía láctea. Las múltiples rutas del Camino, presentes en el caminante lírico, se convierten así en un envés purificador de los derrotados caminos del Gaviero. Tal vez sea este pacto, ahora sí, la muerte definitiva de Maqroll.

Para el dibujo de San Luis, Mutis escoge otro rostro, el de la Iglesia militante —furor sacro convertido en martirio por la derrota, en manos de los «infieles»— el de la Cruzada por el Santo organizada y dirigida:

Por virtud de la palabra encendida del Rey Santo, caballeros y siervos  
 burgueses y campesinos, gentes de a pie y de a caballo  
 acudieron de todos los rincones de Francia.  
 Ahora quedan en el campo ración para los buitres,  
 o gimen en las galeras del infiel.  
 Solo algunos grupos en derrota consiguieron  
 embarcar rumbo a Malta y a Chipre.  
 Tal fue la batalla a orillas de Bar-al-Seghir.  
 («Nocturno VI», *HN*; Mutis, 2002b: 264)

Unción espiritual, heroicidad y mitologización de la Sangre se trenzan en este Trono en que convergen paradigmáticamente poder de lo Alto y poder terrenal, del que fluirán estirpes de tronos que regirán vastos momentos de la historia europea. Aquí está Luis IX de Francia:

[...] con la clara sonrisa de los bienaventurados  
 y la austera gentileza del **abuelo de Borbones y Trastámaras**.  
 La brega de varios días de incesante batallar  
 lo ha dejado sin más fuerza que la de su alma  
 señalada por la mano del Altísimo.

[...] De ese cuerpo desmayado y sin fuerzas  
 se desprende la energía de los santos:  
 sin armas, con las ropas desgarradas, sucias de lodo y sangre,  
 es más sobrecogedora aún y más patente

la augusta majestad de su presencia.

[...] Reza el Rey y pide por su gente, por el orden de su reino,  
porque se cumpla en él la promesa del Sermón de la Montaña.

[...] Luis de Francia, noveno de su nombre, mueve apenas  
los labios en callada plegaria y se entrega  
en manos del que todo lo dispone  
en la vasta misericordia de sus designios.  
Su pecho se alza en un hondo suspiro  
y comienza a entrar mansamente en el sueño de los elegidos.  
(«Nocturno VI»; *HN*; Mutis, 2002b: 264-265)

### 6.3.3 Dos registros en el nuevo sujeto poético mutisiano.

En esta segunda fase del universo poético mutisiano caracterizado por el hallazgo de un Centro cosmizador, soporte de un Orden trascendental que instaura un orden humano y aun ilumina el desorden aparente de las cosas, se puede hablar de dos registros espirituales: el uno, que se abre a una trascendentalidad que no pierde la rica ambivalencia de los símbolos; el otro, en que la remitologización espiritual adopta un sesgo ideológico claramente cristiano; es este en donde más exactamente operan los tres grandes relatos míticos ya nombrados, y que constituyen las referencias últimas del primero; o, tal vez, sea más justo afirmar que este doble registro constituye dos voces del yo textual, que coexisten en trenza. Del primero, son ejemplo los poemas «Homenaje» y la mayor parte de los «Nocturnos» contenidos en *Los emisarios*. Del segundo, del que me estoy ocupando ahora, además de los centrados en el Apóstol y en San Luis, vale poner el foco en los poemas que tienen como eje la ficcionalización de la figura de Felipe II.



### 6.3.4 Felipe II como Antimaqroll.

Dentro de la pendulación de la poética de Mutis del polo de *lo sagrado tenebroso* al polo de *lo sagrado beatífico y lo santo*, Felipe II es el personaje que representa más cumplidamente la figura de Antimaqroll. Al movimiento incesante, agonismo, actitud escéptica ante el poder y toda empresa humana y nihilismo, que convive con una alta moral del solitario, opone la quietud y el desasosiego pleno de esperanza de quien está regido por una moral del solitario sostenida en un designio venido de lo Alto; son dos polos que se unen en el fondo por el horror de *la muerte de Dios* o la amenaza de su muerte, en uno y otro caso. Esto los anuda como dos aspectos de un mismo *sustratum* ideológico. Respectivamente emblematizan la caída del hombre y el mundo en la nihilidad y la recuperación del sentido obliterado por la modernidad.

En la majestad de Felipe II concurren de modo privilegiado los mitos de la Trascendencia, del Héroe o Guerrero, y el mito de la Sangre. Un texto que lo testimonia de modo categórico es «Como un fruto tu reino»:

Como un fruto tu reino, **Señor.**  
 convergen sus gajos, el zumo  
 de sus mieles y la nevada autonomía  
 de su idéntico dibujo  
 hacia el **centro** donde rige  
 un **orden** que pertenece  
 por gracia y designio  
 del **Dios de los ejércitos**  
 («Como un fruto tu reino», CR; Mutis, 2002b: 233)

El reino está nimbado y penetrado de luminoso Ser en sí, por sí («nevada autonomía», «idéntico dibujo») que habla de aquello que rebasa lo puramente contingente. El reino y el

tratamiento de Señor se abre en el sentido del Señor y Reino de lo Alto y el Señor y Reino de lo Terreno; esta doble resonancia se mantiene de modo continuo en todo el decurso del poema:

Solo a ti fue concedido **el peso**  
**de tan vasta tarea, solo en ti**  
**gravita el peso de tan vasta gestión**  
**de un mundo que te nombra**  
**como el más cierto fiel de su destino.**

Como un fruto tu reino. Protegido  
 cercado en el límite estricto  
 de su **dorada corteza impenetrable.**

(«Como un fruto tu reino», *CR*; Mutis, 2002b: 233)

La impenetrabilidad es sobre todo un atributo que apunta al Reino de lo Alto, devenido en su manifestación terrena de la mano de su gestor, condición que lo hace depositario de una gracia indecible.

Así es **tu deseo** que se muestre  
**tu reino: ajeno al infame comercio**  
**con los señalados por el demonio**  
 del **examen** con su huella de cieno,  
 con **los mancillados por el tributo**  
**al efímero afán de la razón.**

(«Como un fruto tu reino», *CR*; Mutis, 2002b: 233)

Nótese que el yo textual no se distancia del deseo que anima doblemente al gestor y al Dios de los ejércitos que encomienda desde su voluntad inefable la santa gestión, se funde con ellas, es su vocero. Esta voz textual se manifiesta demonizadora y militantemente anti-ilustrada.

Como fruto en plenitud quieres tu reino

en la sazón de sus más puras esencias  
 destiladas por siglos en **la augusta**  
**sangre de tus antepasados,**  
 confiando a tus pálidas manos lusitanas<sup>188</sup>  
**para que se cumpla, al fin, la promesa**  
**del Apóstol** que reposa al amparo  
 de tu corona tres veces santa.  
**Por eso tus palabras sin cuartel:**  
**«prefiero no reinar a reinar sobre herejes»**  
 («Como un fruto tu reino», *CR*; Mutis, 2002b: 233-234)

Se trasluce aquí la aristocrática devoción del autor por la estirpe, su acendrado culto de la sangre («la augusta sangre de tus antepasados»). El Apóstol asoma su rostro militar (que había permanecido oculto en el anterior poema), bajo cuya insignia se expulsó a los «infieles» de la península. Bajo su sombra tutelar, en identidad con él («[...] la promesa del Apóstol que reposa al amparo/ de su corona [...]), como máscara de él ahora eleva su grandiosidad el último cruzado: Felipe II, el paladín de la cristiandad, el brazo armado de la desfalleciente Iglesia ante el empuje de los viejos y los nuevos «infieles» en la Europa del *siglo*.

[...] como ese fruto sueñas tu reino  
 y en ese sueño se consume tu vida  
 para gloria de Dios y ante la estulta  
 inquina de tus allegados que, como siempre,  
 nada han sabido entender de esa empresas.  
 («Como un fruto tu reino», *CR*; Mutis, 2002b: 234)

---

<sup>188</sup> Felipe II llevaba sangre lusitana por vía de la Casa de Aviz, de la cual era vástago su madre, la infanta Isabel, hermana de Juan III de Portugal, casada con Carlos I de España, v de Alemania.

El juicio de las líneas finales es una valoración del yo textual que, de este modo, se confirma en una mirada ortodoxa de la historia. Valga no perder de vista el contraste de esta santa empresa bendecida desde las alturas y las siempre catastróficas e inútiles empresas del Gaviero.

En los «Cuatro nocturnos de El Escorial» el acento se desliza metonímicamente hacia el entorno físico de Felipe II, el palacio-monasterio de El Escorial, que es proyectado míticamente como fortaleza de Dios, casi como una potencia o atributo de la Divinidad. Templo, espacio de la autosuficiencia de *lo santo*, que expulsa el mundo para, incontaminado, velar por él:

**El aire que recorre estos patios** y que palpa  
las figuras de reyes y evangelistas, **es ajeno**  
**a todas las distancias y regiones del mundo.**  
Se diría nacido en las columnatas, corredores,  
galerías, portales y salas de esta fábrica  
sin término. Su misma temperatura mana  
de la cantera pulida en la gris rutina  
de su reverente superficie. **Nace y muere**  
**sin franquear jamás el augusto espacio**  
**que su Católica Majestad prescribió como morada**  
**para conocer y velar los asuntos del Imperio**  
y acoger las absortas vigilijs de su alma sin sosiego.  
(«Cuatro nocturnos de El Escorial», CR; 2002b: 238)

Suprema expresión de la Inmovilidad del punto fijo trascendente en contrapunto con el movimiento incesante. El aire se diría el aliento de Dios que recorre santificando en este sutil elemento su propia morada. Quietud santa, dice la mirada ortodoxa. Parálisis inquietante, enfermiza claustrofilia que cifrará el destino de España, diría la mirada heterodoxa. El «sin sosiego» de Felipe II es, desde luego, de raíz contraria al «sin sosiego» de Maqroll; es el sin

sosiego de quien se «sabe» la mano de Dios y por ello debe batallar contra sí mismo, contra el mundo y por el mundo, prisionero de las asechanzas, las insidias y las servidumbres que exige el Poder a quien lo ostenta; y el sacrificio, pues batallar contra el Mal contamina del Mal, aún cuando este último está santificado por el Bien, sea una manifestación justificada y necesaria, pero, en todo caso, «perversa» del Bien.

El «Nocturno III»<sup>189</sup> de estos cuatro nocturnos contenidos en *Crónica regia* es una variante magnificada del «Nocturno I» de *Un homenaje y siete nocturnos*: el combate de la luz y la sombra; pero ya no se trata del hombre y la palabra tratando de arrancar una migaja al misterio en la precariedad del poema sino de un instante epifánico del combate entre la luz y la sombra en una dimensión cósmica. La fortaleza de Dios milagrosamente vence entonces su propia pesadez arquitectónica y en aérea suspensión condensa, comenta y ratifica la promesa del triunfo de la luz:

**La noche** desciende por la sierra, [...]
 [...] acumula sus fuerzas, agazapada, preparándose
 para la contienda que la espera. **Pone cerco**
**al Palacio Monasterio**, por sus grises muros
 repta una y otra vez y **en vano intenta**
**tomar posesión del Real sitio** [...]

<sup>189</sup> El origen este poema es comentado por el autor en la entrevista concedida a Inmaculada García y Samuel Serrano (2002: 43): «—Estamos aquí frente al Escorial, que quizás es el edificio más emblemático de España, del cual ha escrito usted cuatro hermosos poemas. El que más nos sorprende es el tercero, en que la noche lucha contra el edificio hasta acabar vencida por su láctea claridad. ¿Nace este poema de una observación directa o es producto de la evocación?

—El poema nace, en efecto, de una experiencia real, una tarde que tuve la oportunidad de contemplar el atardecer sobre El Escorial desde una finca que tiene un amigo arquitecto, en la parte alta del pueblo. Miraba El Escorial con la emoción y la devoción que siempre me suscita y cuando entró la noche me di cuenta de que, en todo momento, la arquitectura del edificio fosforecía ligeramente. No tenía una claridad deslumbrante, pero titilaba toda la noche de manera constante. Me levanté luego a verlo cuando eran las tres y media de la madrugada, todavía estaba oscuro y era admirable seguir viendo esa maravilla de piedra que parecía respirar luz».

[...] y apenas logra,  
 tras porfiar con ciega energía, instalar  
 su tiniebla en los jardines, [...]  
 [...] y resistir por cierto tiempo en los patios,  
 poca cosa. Entretanto, **por obra de la nocturna  
 brega sin sosiego, ocurre la insólita sorpresa:  
 los muros, la columnas, las fachadas, los techos,  
 las torres y las bóvedas, la obra toda adquiere  
 esa leve consistencia, esa alada ligereza  
 propias de una porosa substancia que despide  
 una láctea claridad y se sostiene en su ingrátida  
 mudanza frente a la vencida sitiadora  
 que cesa en su estéril asalto.**

Por breves horas, entonces, el sueño del Rey  
 y Fundador recobra su prístina eficacia  
 su original presencia ante la noche,  
 contra los ingratos hombres y el olvido.

(«Cuatro nocturnos de El Escorial», *CR*; Mutis, 2002b: 238-239)

La imaginación se goza en la fantasía triunfante de la anticipación escatológica del definitivo vencimiento del Mal; en una paradójica dialéctica de la sombra y la luz esta parece emerger de la sombra misma, como si la energía maligna se transmutara en luz volviéndose, en su derrotada porfía, contra sí, provocando el instante mirífico. Sin embargo, la voz lírica no puede evitar el tributo al tiempo presente introduciendo una nota pesarosa ante la ingratitud de los hombres y la labor menesterosa del olvido.

### 6.3.5 Verdad trascendental y Sangre regia.

El nocturno IV (de «Cuatro nocturnos de El Escorial») constituye el mayor monumento de Mutis al culto de la Sangre, de los antepasados, de los mayores: el regio mausoleo de El Escorial navega su escoria luminosa a través del tiempo para ofrecerse como un faro a los vivos:

**Este mausoleo** en cuyas urnas de oscuro mármol  
 reposan los restos **de monarcas y reinas**  
**de España, avanza por la tinieblas del tiempo**  
 sin tregua, como en la cala de un navío insomne.  
**Estas cenizas velan** en el centro mismo  
 de su entraña y en la alta noche de los siglos  
 siguen con terca parsimonia **dando fe de su augusta**  
**presencia**, de su pálida fiebre de poderes y mudos  
 desvaríos. De su vida, en fin, **de su errancia terrena**  
**lastrada por deberes y agonías**, iluminadas apenas  
 por el tenue licor de una incierta esperanza  
 en **el manifiesto destino de su raza, confundido**  
**con la suerte de estas tierras holladas por la planta**  
**del Apóstol [...]**

(«Cuatro nocturnos de El Escorial», *CR*; Mutis, 2002b: 239-240)

Reaparecen aquí elementos presentes en el poema «Como un fruto tu reino», ahora expandidos a toda la dinastía de soberanos de España; en esta medida lo que aquí se predica es un discurso sobre la Sangre Regia, que es sangre consagrada, pues, como se vio en el poema mencionada se trata de gestores del reino, en nombre del Reino, cuya condición de tales proviene del siempre misterioso designio divino; esta elección del arbitrio soberano de Dios es lo que da el fundamento al poder soberano que ostentaron, que en esta medida está justificado aun cuando sus

vidas no fueran ejemplares como se deja entrever en las líneas «[...] su pálida fiebre de poderes y mudos/desvaríos [...]». Por eso esta regia sangre sacralizada avanza desafiante en el tenebroso mar de la nefasta temporalidad como un navío incandescente, como un símbolo de la eternidad, o arroja fulgores desde las profundidades penumbrosas de El Escorial. Por eso esta ceniza es siempre «augusta presencia» en el mundo de los vivos. El poder es presentado como un don que comporta sacrificio; en este caso la «errancia terrena» que soporta todo mortal está además augustamente «lastrada por deberes y agonías», atada al destino de una colectividad, que le es encomendado como inexcusable deber; estirpe, sangre entonces:

[...] iluminada apenas  
por el tenue licor de una incierta esperanza  
en el manifiesto destino de su raza, confundido  
con la suerte de estas tierras holladas por la planta  
del Apóstol [...]  
(«Cuatro nocturnos de El Escorial», CR; Mutis, 2002b: 240)

Irrumpe junto a la noción de estirpe la de racialidad, marcadas por un destino. Reaparece la figura del Apóstol que asociado al poder real no puede sino entenderse en el aspecto de la Iglesia militante como destino de una colectividad, de un pueblo, de una raza, cuya recóndita esencialidad, cuya médula encarna en una estirpe:

**[...] Nadie que se detenga bajo la sobria  
bóveda de este espacio** donde ciega la muerte  
a sus rebaños y les otorga su inapelable permanencia,  
**podría decirse ajeno al enigma que aquí celebra  
sus instancias y nos concede aún un plazo efímero**



para que sepamos en verdad lo que ha sido de nosotros  
 y lo que a estos despojos le debemos en el orden  
 que rige nuestra vida y cuya cifra aquí se manifiesta  
**o para siempre desaparece y calla.**

(«Cuatro nocturnos de El Escorial», *CR*; Mutis, 2002b: 240)

El tramo final del poema convierte al mausoleo en espacio iniciático donde se celebra la ceremonia salvífera de vincular el presente con un pasado mitificado que confiere su Verdad al iniciado en el reconocimiento de una esencia y un orden en que se confunden Verdad Trascendental y Sangre Real. Los «despojos» a los que alude el texto van más allá de los sacros despojos reales que reposan en El Escorial; en realidad son representación de las ruinas de «la civilización occidental cristiana» en que se fundó Occidente, derrumbada con el advenimiento de la modernidad —tan fustigada por Mutis— y con ello ese agujero negro: la muerte de *lo santo*, la *muerte de Dios*. La línea de remate no deja de introducir una fisura inoculando una dosis de zozobra en esta reconstrucción mítificante en tanto se reconoce que el cumplimiento de ese destino trazado desde lo Alto, de alguna manera, está en manos del hombre al que se concede «aún un plazo efímero» para que se abra a esta Verdad. Planea en esta línea final, desde luego, el fantasma del mundo moderno, que no parece haber aprovechado este plazo efímero. Una zozobra y un tácito, y resignado, llamado al cumplimiento de aquel destino que se intuye inexorablemente condenado por la historia.

La refundación del mito al interior de la religión —eclipsada en la modernidad— y a través de ella, ocupa un lugar privilegiado en la ideología de Mutis y particularmente en su concepción poética. Esto se puede observar en estas palabras suyas, cuando al contestar a una

pregunta formulada por Eduardo García Aguilar, declara, a propósito de las ideologías — olvidando que toda ideología se funda en un mito— :

**Las ideologías son construcciones puramente razonadas** por el hombre, utopías tóxicas que a base de una cadena de razonamientos, *a priori* casi siempre, proponen la solución de todos los problemas del hombre. Esa es una falacia aterradora. [...] [son] grandes construcciones mentales en donde se hace la siguiente trampa: se crea una imagen de hombre ideal que se ajusta con perfección a los planteamientos y propuestas de las ideologías, cuando en verdad el hombre cada día cambia. **No hay nunca forma de establecer una imagen del hombre definitiva que sirva de modelo y de troquel para establecer cierta conducta.** Un día somos buenos, otro día somos malos; un día somos valientes, otro día somos cobardes; un día creemos en muchas cosas, al día siguiente no creemos en nada. Entonces **es absurdo tratar de encasillar esto en sistemas razonados, evitando y rechazando toda propuesta mítica, que es donde está el secreto de todo.** Al rechazar todo misterio, todo hermetismo, se está creando un sistema muerto. Es como si se construyera un edificio sin cimientos. **Basta leer diez páginas de Carl Jung para darnos cuenta de que esa parte mítica y subconsciente es la que rige y determina en gran parte el destino del hombre. Y la única manera que conozco de llegar y apelar a ella y de sentir esa parte mítica es la religión.** Si prescindimos de las dos cosas, caemos en esos sistemas que siempre terminan en burocracia opresora estúpida con un común denominador: la profunda sospecha hacia el artista creador. **El artista es el ser más sospechoso para una ideología, porque el músico, el poeta, el pintor, el escultor o el danzarín construyen un mundo que sale de ese fondo mítico, de ese humus inexplicable y esotérico del cual sabemos muy poco.** (Mutis, 1993: 42-43)

Se reconoce, pues, el mito como *humus* de la religión que remite a *lo sagrado*, que aquí se connota con los adjetivos «inexplicable», «esotérico». Con el término religión no se refiere a espiritualidad en general. Apela específicamente a la religión cristiana; numerosas son sus declaraciones en las que se pone de relieve el soterrado basamento cristiano del orden cultural occidental:

Si yo creo en algo y algo me mantiene **entusiasta** y vivo y pegado a ciertas cosas esenciales, es **la civilización romana occidental cristiana. Yo creo que esa es la realización, el cumplimiento más pleno, más grande, más ambicioso y más extraordinario del hombre sobre la tierra. Creo que estamos asistiendo a su liquidación y a su final, final que comienza con la Reforma protestante y con las ideas generadas por ella y el calvinismo, especialmente. [...] Creo que estamos viviendo entre ruinas...**me parece extraordinaria la aventura de occidente en Europa, con el antecedente maravilloso de Grecia y de Roma que establece una noción de estado, de derecho, una noción constructora que es una de las maravillas de la civilización romana. [...] **Esta idea fundacional romana pasa intacta al cristianismo. La religión cristiana, la religión católica y romana, vuelve a tener esa condición fundacional: las grandes catedrales, congregar al hombre alrededor de la oración y de la convicción de que somos de un origen divino que encarna la plenitud de nuestro ser.** Esto a mí me fascina en el término lato y esencial de la palabra. **Me produce una fascinación, pierdo toda posibilidad de razonar y de tratar de explicar esto o de ordenarlo en una serie de causas históricas y económicas. No me interesa por demás esa explicación.** (Mutis, 1993: 36-37)

No parece ser una fe, en sentido estricto, lo que subyace a este entusiasmo por el cristianismo; parece más bien tratarse de un valor funcional dentro de la cosmización del Caos

(del estar en el mundo percibido como Caos), en la construcción del orden de Occidente para dotar de unos marcos de sentido al animal humano. No será fe, pero sí entusiasmo (exaltación divina, atendiendo a su etimología, como se sabe), así lo declara en su línea inicial la cita. Entusiasmo y fascinación más allá de toda «posibilidad de razonar». Llamo la atención sobre esto por cuanto señala a una convicción de carácter visceral, enraizada en los más profundo estratos del ser que rechaza de plano cualquier protocolo de la racionalidad, palabra que, por lo que se puede ver, causa virulento escozor en Mutis, siendo como es esta palabra uno de los centros gravitatorios del mundo moderno.

En esa función otorgada a la religión cristiana, a su trasfondo mítico en el orden occidental ocupa un sitio determinante la sangre regia como sangre consagrada y por tanto portadora de la legitimidad del poder. Es el supremo poder de la Trascendencia desdoblándose en la vieja doctrina de las dos espadas que tantas veces enfrentara los intereses del Imperio y del Papado.

De aquí deriva el anacrónico monarquismo de Mutis, que descalificando de modo radical la democracia moderna declara:

Me parece mucho más honesto un monarca de la Edad Media que dice «Yo mando porque estoy ungido por el Señor. He sido ungido en la catedral de Reims. Desnudo el pecho me han puesto los óleos y tengo un compromiso con Dios». (Mutis, 1993: 44)

De aquí deriva la idealización de la Edad Media:

Esa me parece una de las épocas más luminosas y claras que ha vivido el hombre de occidente. Se plantearon allí algunas de las únicas posibilidades reales de vivir

noblemente sobre la tierra. Y justamente la reforma protestante y el luteranismo acabaron con ese sueño medieval. (Mutis, 1993: 41)

Este mito de la sangre regia, de la estirpe, del linaje ocupa un espacio privilegiado en el dispositivo ideológico de Mutis, en general, y en la construcción de la imagen de sí mismo. Se puede decir que este es el mito personal del autor. Por lo menos resulta llamativo su insistencia en recordarnos sus credenciales de sangre; sobre este «tic» aristocratizante, por vía de ejemplo, cito parte de su intervención con ocasión de la recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1997), pretexto perfecto para regodearse en el cauce de su sangre, con el ostensible propósito de hacer desembocar sus orígenes en una tierra de fuerte tradición y anclaje en la historia como es el Reino de España:

[... ] algo quisiera decir sobre una tradición que los Mutis en Colombia hemos sabido perpetuar con fidelidad inmovible. Se trata de lo que yo llamaría una atención vigilante sobre España, transmitida de una generación a la siguiente como algo muy semejante a un rasgo familiar. Sin duda el origen de esta actitud se encuentra en la presencia tutelar del sabio naturalista, el canónigo don José Celestino Mutis, artífice de la Expedición Botánica de la Nueva Granada, que le fuera encomendada por S. M, el rey don Carlos III. Don José Celestino trajo de Cádiz a su hermano don Manuel para que le ayudara en su ardua tarea científica, que le tomaría llevar tres décadas para llegar a feliz término. Don Manuel Mutis y Bossio, padre de mi tatarabuelo, fundó una familia en Colombia que ha estado vinculada a la historia del país en los más diversos campos y oficios [...] (Mutis, 1997:13-14)

Por cuenta de la vertiente femenina, anota como al desgaire, en entrevista con Canfield: «En mi primer lugar, mi abuela, la mamá de mi padre [...] Ella era Dávila Manrique, de los

Manrique de Lara, descenden del mismo troco de don Jorge Manrique, y ella era muy consciente de eso» (Mutis, 2005: 213).

También «muy consciente de eso» es don Álvaro Mutis, como se puede entrever. Como un hilo que matiza esta mitología de la sangre podría decirse que a Mutis no le interesa tanto la aristocracia de la sangre como poder rastrearse en sus orígenes, es decir, saberse en el tiempo, de este modo no duda en hacer la observación sobre las trazas judía en su sangre:

Los Mutis vienen de Pisa y de allí pasaron a Mallorca con el apellido Mut; de Mallorca fueron a Cádiz. Van hacia el sur escapando de los centros. En Cádiz se establecen, son libreros, comerciantes y muchos entran a las órdenes religiosas. El sabio José Celestino Mutis, etc [...] [lo ya sabido]. Desde luego, el sabio y su hermano viajan a América con los famosos certificados de sangre que daban fe que no tenían sangre judía ni sangre árabe, pero es bien sabido que eso se conseguía con dinero. Lo que me hace pensar en un origen judío [de los Mutis] es primero la salida de Pisa, donde había una colonia muy grande y, luego, el establecimiento en Mallorca, que es uno de los grandes centros de la judería sefardí. Estos cambios de apellidos también son muy raros: viajan como Muti, después Mutis, Mute, Mut, y vuelve Mutis en Cádiz. El sabio en sus cartas, siempre habla de su limpieza de sangre; pero creo que eso no quiere decir nada [...] (Sefamí, 1993a: 118-119)

Por su lado materno también tendría origen sefardí. Sin embargo, si no aristocrático, en estricto sentido, su linaje, a lo que no renuncia es a su distinción de clase. Esa abuela ya mencionada «era una mujer de la gran burguesía colonial colombiana, muy segura de su situación social» (Canfield, 2005a: 213). Muy segura de su posición social distinguida como se sigue sabiendo Mutis, así, otra vez al desgaire:

Curiosamente, tanto de parte de padre como de madre han sido todos hacendados, terratenientes, gentes de finca. [...]. Eran cafetaleros y sembradores de caña por parte de madre: café y caña van juntos en Colombia, son cultivos paralelos; y los Mutis, ganaderos, pero todos terratenientes y gente de campo, vinculados a la burguesía de la ciudad, con un arraigo muy grande en la finca. [...]. (Sefamí, 1993a: 120)

No hay que pasar por alto que esta ansiedad aristocratizante por los orígenes tiene un telón de fondo sociohistórico en que encuentra su lugar: el vacío de tradición a que se enfrenta el ser latinoamericano al mirarse en el espejo hecho añicos de su fracturada historia. Por eso Mutis ve en las Guerras de Independencia de la «Madre España» un auténtico pecado original.

En todo ello tiene su explicación última su faceta de representante del pensamiento conservador, muy cerca del de su compatriota y amigo Nicolás Gómez Dávila en su noción de *reaccionario auténtico*.

## CONCLUSIONES

CONFORME SE SEÑALARA EN la introducción general (en el marco de los presupuestos teórico-metodológicos, problema, hipótesis y objetivos trazados) se ha delineado en el decurso de la presente investigación tres modos (*rostros*) agónicos de la relación del hombre con la Trascendencia en el ámbito de la modernidad. Se trata de tres casos ejemplares (tomados de la poesía colombiana de la década del cincuenta del pasado siglo) de ese fenómeno *macro* de Occidente que es la inquietante cicatriz o herida, en gran modo incurable, que introduce en la espiritualidad moderna, contemporánea y actual el acontecimiento de la muerte de Dios.

Esta etapa de cierre de la investigación toma cuerpo en dos momentos:

Primero, se realiza una contrastación de estos tres casos concretos que, a través del diálogo que entablan y de sus recíprocas iluminaciones, dan relieve y enriquecen la noción de la muerte de Dios como clave hermenéutica para la comprensión-explicación de una zona significativa del fenómeno literario moderno, en general, y poético, en particular; clave hermenéutica asociada a la presencia actuante de un *vector imaginario de lo tenebroso*, que hace del *esquema dinámico de la rebelión* un elemento de singular valor en la interpretación de textos de la modernidad poética.

Segundo, se presenta un epílogo conclusivo que permite matizar, apuntalar, explicitar, enfatizar algunos elementos presentes en la contrastación, al igual que otros elementos significativos o aportativos de esta investigación.

### Contrastación

Para dar inicio a este momento conviene tener a la vista el resumen de cada uno de los capítulos dedicados a cada autor, en los que a través de las distintas escrituras se traza una relación problemática con la Trascendencia, se delinea un determinado *rostro* o rastro del Dios huido de la modernidad. Es un trazado, como ya se dijo, en cuyo núcleo trabajan el *vector imaginario de lo tenebroso*, el *arquetipo del Rebelde*, el *esquema de la rebeldía o la revuelta*.



<p><b>EL PRIMER ROSTRO</b></p> <p>Héctor Rojas Herazo</p> <p><b>LA APUESTA POR LA INOCENCIA</b></p>	<p><b>Resumen: En este capítulo (4)</b> se plantean tres momentos en la relación del yo lírico con la Trascendencia. El primer momento se centra en las figuras del Castigo y el Exilio: Adán y Caín; más que rebelión, en este momento, toma cuerpo una nostalgia de cielo. La rebelión, con el prometeísmo que implica, aparece seguidamente (es el segundo momento); su centro es una declaración de la inocencia del hombre y su consecuente negación como sujeto culpable. La figura que encarna, ejemplarmente, esta rebelión es Jacob en su lucha contra el ángel. El tercer momento se da en los dos últimos poemarios de Rojas Herazo donde la rebelión registra variaciones significativas: desacralización y compasión por Dios, junto a la asunción del hombre, en su inmanencia, como sujeto culpable; pero se trata de una culpabilidad que no emana de una acusación trascendental, que no remite a Dios sino a una condición sustantiva del hombre como tal.</p>
<p><b>EL SEGUNDO ROSTRO</b></p> <p>Jorge Gaitán Durán</p> <p><b>TRASCENDENCIA, PROMETEÍSMO Y FULGOR ERÓTICO DE LO SAGRADO</b></p>	<p><b>Resumen: En este capítulo (5)</b> se hace un recorrido a través de los distintos poemarios de Gaitán Durán mostrando las formas que asume la relación del yo lírico con la Trascendencia. Los distintos matices problemáticos de esta relación van desde la búsqueda y nostalgia de lo divino hasta la asunción de la inmanencia con rasgos prometeístas. Este prometeísmo adopta manifestaciones <i>sui generis</i> en su diálogo con las apuestas inmanentistas extremas de Sade y Bataille; particularmente en una de sus obras de madurez: <i>Amantes</i>, donde hace presencia un intenso erotismo en tratos con <i>lo sagrado</i> en que, el intelectual de raíz ilustrada que es Gaitán Durán, asume de modo complejo la exploración de <i>la pavorosa intimidad humana</i> (utilizo una expresión cara al autor, que aparece con significativa frecuencia en sus textos).</p>
<p><b>EL TERCER ROSTRO</b></p> <p>Álvaro Mutis</p> <p><b>LA RITUALIDAD EN EL VACÍO DEL MOVIMIENTO INCESANTE -EN BUSCA DEL MITO PERDIDO-</b></p>	<p><b>Resumen: En este capítulo (6)</b> se sigue el hilo de Maqroll, el personaje eje de la poesía de Mutis, haciendo un recorrido de la relación de este personaje con la Trascendencia, partiendo del «¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!» del primer poema de <i>Los elementos del desastre</i> («204») que resuena en toda la poesía de este autor. Maqroll (aparentemente escéptico o, más aun, nihilista) encarna, en principio, la inmanencia, la errancia, el puro movimiento; pero es puro movimiento que contradictoriamente, de modo oculto, aspira a la detención. Esta tensión interna del personaje determina dos momentos en la poesía de Mutis. El primer momento está escenificado por el Maqroll agónico cuya errancia culmina cuando muere, habiendo hallado, por fin, la detención trascendente a que aspiraba íntimamente. El segundo momento toma forma con la aparición de otros personajes (Santiago de Compostela, Felipe II, san Luis de Francia) que constituyen una suerte de «anti-maqrolles». En esta medida lo que opera en</p>

	Mutis es otro tipo de rebelión: una contrarrebeldión que busca reconstruir la <i>dramaturgia de la salvación</i> o la <i>gramática de la redención</i> , desplomadas con la <i>muerte de Dios</i> .
--	---

En los tres casos se echa de ver que:

1. La relación con la Trascendencia no es una relación homogénea que se manifieste de una cierta manera de una vez para siempre; por lo contrario es una relación conflictiva, sinuosa, que pasa por diferentes momentos.
2. En los tres poetas resulta central el elemento rebelión (que ya anuncian los títulos o introducciones de cada capítulo). Sin embargo hay que anotar una gran diferencia entre los dos primeros y el último; así, mientras en Rojas Herazo y Gaitán Durán se trata de una rebelión contra la Trascendencia (no exenta, por demás, de nostalgia), en Álvaro Mutis es una contrarrebeldión que busca suturar la fractura del centro ontoteológico. A diferencia de los casos de Rojas Herazo y Gaitán Durán, en que se escenifica una rebelión de signo inmanentista, en el caso de Mutis se está en un universo caído que es consecuencia de esa rebelión, universo que tensamente se asume/rechaza y que finalmente es superado por la restauración de la trascendencia, por el retorno a una religación mítica.
3. El arquetipo del Rebelde en Rojas y Gaitán se alza para declarar la inmanencia, en gesto prometeico. El Rebelde de Mutis, aunque «asume» la inmanencia, es un rebelde contra la catástrofe, contra la nihilidad del mundo moderno; es esa nihilidad lo que determina su nihilismo. En consecuencia, está ausente en él cualquier trazo de prometeismo, de apuesta por el hombre. El arquetipo que aquí se despliega es, en rigor, no el del Rebelde sino el

del Errante, que luego se revierte en el arquetipo cristiano del Peregrino (alegoría de la vida de todo hombre en el camino de retorno a Dios) que finalmente halla el centro trascendente.

4. Lo que he denominado el *vector imaginario de lo tenebroso*, cuyo protagonismo en la cultura moderna va de la mano de la *muerte de Dios* asume, a su vez, distintos matices o connotaciones en cada autor:
  - En Rojas Herazo el movimiento polémico delata su adscripción al *vector imaginario de lo tenebroso*, de modo fundamental, en la medida en que el yo lírico toma partido por Caín, en la medida en que en la lucha de Jacob resuena la gesta de Satán, en la medida en que apela a los elementos ctónicos en su batalla contra lo angélico (envuelto en el símbolo de la espada y atravesado por el arquetipo de la luz). Otra forma de manifestarse es en el recurso a diversas formas de desacralización, así como la asunción de la desasosegante temporalidad. No hay que olvidar que para G. Durand el tiempo, el movimiento y la muerte son el centro mismo de lo tenebroso. La actitud final de compasión con la divinidad es una forma de revelar (o rebelarse en) su superioridad o, por lo menos, su ubicación en el mismo plano con la divinidad: ambos son huérfanos hermanados en su mutuo abandono.
  - En Gaitán Durán *el vector imaginario de lo tenebroso* se torna más complejo en la medida en que la rebelión prometeica que hay en su médula (tanto como en Rojas Herazo) lo lleva a explorar la dimensión de lo que con Otto se puede designar como *lo sagrado siniestro*, a adentrarse en el caos perplejante de la vida en que *eros* y *thánatos* se anudan;

en la medida en que entra en tratos con lo monstruoso sadeano, con el exceso baitelliano, si bien manteniéndose a distancia, en su indagación acerca de la intimidad humana.

- En Álvaro Mutis el *vector imaginario de lo tenebroso* o imaginario del mal se centra en la orfandad humana, esto lo hermana con este aspecto también presente en la poética de Rojas Herazo; pero mientras en Rojas se resuelve en un prometeísmo agónico, en Mutis toma cuerpo en una agónica desesperanza que es ante todo aguda y torturada conciencia de la pertenencia de los seres y las cosas a la descomposición y la muerte. El mal es la muerte sin trascendencia, el movimiento sin sentido. Como los personajes sadeanos Maqroll padece el *mal de Dios*, pero sin blasfemia. Por eso en este universo mutisiano el mal experimenta una conversión: el mal es la muerte de Dios misma que hay que superar mediante la exorcización del imaginario del mal y la emergencia de un imaginario beatífico o del bien: Santiago Apóstol, el «platonismo musical» del compositor Mario Lavista, los instantes epifánicos.
5. De los tres autores el que más cercano se mantiene a la órbita del cristianismo es Héctor Rojas Herazo. Su énfasis en la declaración de inocencia del hombre, pareciera esconder en su trasfondo una espiritualidad culpable, que finalmente se manifiesta como culpa secularizada, como culpabilidad puramente antropológica. El que más se aleja de su órbita es Jorge Gaitán Durán; el elemento de intelectualidad ilustrada aleja su prometeísmo del sujeto culpable del cristianismo y de la culpa antropológica de Rojas Herazo; esto se muestra particularmente en su apuesta liberadora por el eros. Caso singular es el de Álvaro Mutis, pues si bien en las obras de cierre de su obra poética se opera una reconciliación con la Trascendencia, la imagen de un sujeto culpable no retorna con esta,

pese a ser una Trascendencia que remite al imaginario cristiano, quizá porque a este retorno al imaginario cristiano le está superpuesto o se entrevera, o le es simultáneo, una religiosidad difusa.

6. En relación con el punto anterior está el hecho de que el autor en que masivamente hacen presencia los intertextos bíblicos es Héctor Rojas Herazo, mientras en los otros dos autores estos aparecen más bien aludidos; en el caso de Mutis, casi silenciados, por lo menos en la primera etapa de su poesía.
7. Los tres autores constituyen una reacción renovadora frente a una tradición literaria nacional predominantemente conservadurista (ideológica, conceptual o formalmente), donde estaban casi del todo excluidos la corporalidad, el erotismo, la asunción de la hondura existencial y la agónica fractura típicas de la espiritualidad contemporánea. Con estos autores hacen espléndida irrupción lo escatológico, el *pathos* ante la muerte, los goces del cuerpo y su miseria, privilegiando el principio irónico por sobre el principio analógico.<sup>190</sup>
8. Los universos poéticos de estos tres autores se entienden en relación con el acontecimiento remoto y, sin embargo, irremediablemente actual de la *muerte de Dios*; y, en esa misma línea problemática llevada al plano político-social, con un contexto

<sup>190</sup> Estos dos principios, siguiendo a José Olivio Jiménez (1985): «[...] marcan los avatares de toda la poesía moderna. [...] La analogía lee el universo como un vasto lenguaje de ritmos y correspondencias, donde no tienen asiento el azar y los caprichos de la historia, y a esta luz la poesía o el poema habrán de entenderse como un microcosmos, como otra lectura o reinterpretación, de aquel rítmico lenguaje universal [...]. Pero el espíritu, y por la experiencia azarosa del diario acaecer, de la vida factual, acaba por descubrir algo que habrá de carcomer aquel ensueño analógico, desde el cual todo se le presentaba como compacto, unitario, cíclico, cabal. [...] Y ese descubrimiento, que es producto de la conciencia soberana, tiene un nombre desde Novalis y Schlegel: la ironía, <que no es otra cosa –afirma aquel– que la reflexión, la verdadera conciencia del espíritu>. Y al destruir el sueño de la unidad y de armonía universal –y esto para el poeta tiene un nombre: Belleza, la ironía hace entronizar en el corazón de este poeta la intuición de lo raro, lo irrepetible, lo bizarro; entroniza la duda y, lo que es de más visible efecto, la disonancia» (pp.34-35).

colombiano, signado por el pensamiento conservador, que habiéndose impuesto al pensamiento liberal a finales del fragoroso siglo XIX y continuado su dominio durante las primeras décadas del no menos convulso siglo XX, permea y petrifica todos los espacios de la cultura. Este viejo asunto —siempre en efervescencia o latencia—, con los nuevos elementos que determinan las condiciones histórico-políticas en el escenario de las décadas del cuarenta y cincuenta, es puesto en cuestión, de modo brillante, por el proyecto intelectual que, en la década del cincuenta (1955-1962), encarna la revista *Mito*<sup>191</sup>. Década que en lo global (el espectro de la Segunda Guerra Mundial aun aúlla demasiado cerca) y en lo nacional (recrudescimiento de la violencia partidista cuyas secuelas perduran hasta nuestros días) está marcada por el sello de la devastación y la muerte.

Pero si bien irradiados por el impulso secularizador y modernizador que emblemiza, de modo particular mas no exclusivamente, *Mito*, no son homogéneas las respuestas ético-existenciales de estos tres poetas; de modo que si en Gaitán Durán y Rojas Herazo el rechazo al anacronismo cultural y a los males que apareja son expresión de una actitud abierta y liberal propicia al retorno del gesto prometeico (actitud liberal, desde luego, entendida más allá de las limitaciones partidistas, pues no hay que olvidar que salvo el caso de la figura de Jorge Eliécer Gaitán, el partido liberal ya para estos lustros ha abandonado las banderas que esgrimió durante el siglo XIX, y su adhesión a las condiciones del nuevo orden del capitalismo mundial lo ha puesto en el camino del pacto

---

<sup>191</sup> Es verdad que *Mito* es solo parte de un proceso modernizador que conoce diversos momentos y actores, *Mito* es uno de ellos y, ciertamente, no sale de la nada. Es verdad que se ha mitificado a *Mito* como bien demuestra Jacques Gilard (2005: 13-58). En todo caso lo objetivo es, como bien señala el mismo Gilard, que «Con sus cuarenta y dos entregas, con sus siete años de existencia y con un renombre continental del que no puede preciarse ninguna otra revista cultural y literaria de Colombia, *Mito* es en la historia intelectual del país una realidad ineludible» (2005: 14). Como eso, como «realidad ineludible», como momento emblemático de un proceso, es como lo considero en este ensayo.

con el pensamiento conservador, traicionando sus primitivos postulados modernizadores) por lo contrario en Álvaro Mutis será apertura a un «conservadurismo moderno». Su rechazo se inscribe en una reacción refinada del pensamiento conservador; moderno, decía, en la medida en que no es el conservadurismo montaraz y, en gran modo, ingenuo del *Syllabus*, que profesara fervorosamente Miguel Antonio Caro en el siglo XIX, sino que es un conservadurismo que ha dialogado con el nihilismo y la desesperanza, que padece la modernidad, que la asume rechazándola; un conservadurismo cercano al que delinea Nicolas Gómez Dávila en su ya comentada noción de «reaccionario auténtico».

Sin duda, vástagos de la mejor tradición del pensamiento liberal colombiano, Gaitán Durán y Rojas Herazo, en su apuesta por el hombre, están más allá de las reducciones partidistas, y más próximos a ese nuevo humanismo emergido de la nada, de la *asunción* de la orfandad del hombre, y en esa medida fundado en el imperativo de construirse a sí mismo que está en la base del existencialismo prometeico de Sartre o Camus. No en balde la revista *Tiempos Modernos* es el claro referente de la revista *Mito*.

### **Epílogo conclusivo**

En el recorrido de esta investigación he podido dar cuenta de cómo el acontecimiento *muerte de Dios* constituye una clave hermenéutica valiosa, y particularmente sugestiva, para acceder, en profundidad, a los complejos universos poéticos de los textos de la modernidad literaria, en general.

Se ha particularizado este planteamiento en los colombianos Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis. Se trata de un tipo de acercamiento de escasa presencia en el caso

de Rojas Herazo, y casi nulo en los estudios desarrollados sobre los otros dos autores. En este trabajo se les presenta, además, en juego de interrelaciones, como miembros de una misma generación literaria contextualizada en el viejo conflicto coservadurismo *versus* modernidad, bajo la irradiación de la renovación cultural que aporta la revista *Mito* en la década del cincuenta del siglo XX en Colombia. He aquí el aporte básico de esta investigación.

De esta manera, se responde a la pregunta que suscitó este trabajo investigativo y se valida la hipótesis que lo encaminó.

Pero, ¿cómo un acontecimiento que se comenzó a gestar en la Europa de los albores de la modernidad y alcanza su clímax en los siglos XVIII y XIX puede dar cuenta de los universos creativos de tres poetas de la década del cincuenta en la Colombia del siglo XX?

El desplome del centro ontoteológico cristiano que proveyó de morada, que fundó en todos los planos la vida de Occidente (e Hispanoamérica es Occidente, si bien como margen) no es un simple hecho encuadrable en límites temporales, sino que es un acontecimiento que apunta a la médula del animal humano, a su estructura como especie específica, a ese ámbito de base, a ese subsuelo arquetípico-existencial, que desborda cualquier cronología, que rebasa las fronteras de lo histórico y del que emerge apremiante la pregunta por el sentido.

La singularidad del autoconsciente animal humano, acaballado entre la naturaleza y la cultura, abierto a las exigencias, a los llamados de ambos ámbitos, lo hace un ser problemáticamente inconcluso que requiere de la construcción de una morada. La amenaza del sinsentido y su forma más virulenta: la muerte, siempre están frente a él, interpelándolo. El mito y la religión (con su subfondo mítico) proveen de esa morada, proveen de la capacidad de exorcizar esa amenaza, constituyen las respuestas más totalizantes y protectoras. De allí su valor



radical. Eso explica el carácter traumático, catastrófico con que personalidades como Jean Paul Richter, Schleimacher o Hegel, en su momento, percibieron el fenómeno e intentaron salir al paso a ese acontecimiento devastador con que se anunciaba la modernidad: el ateísmo, el inmanentismo, el nihilismo.

El asunto se hace tanto más dramático en cuanto que la marcha triunfal de la modernidad muestra que los sustitutos seculares a las estructuras religiosas puestas en fuga, demolidas, resultaran ídolos con pies de barro (la Razón, el Estado, la Historia, el Progreso). Todo esto es asunto sabido; sin embargo, conviene hacer énfasis en que una vez atacado el edificio de sentido con que proveía el cristianismo a Occidente, las troneras abiertas han dejado al animal humano destechado, en descampado existencial. Y la ineludible pregunta por el sentido prosigue gravitando en el aire, como una interrogativa hidra.

Una imagen de la persistencia del destechamiento del hombre moderno es la que nos entrega el narrador colombiano Fernando Cruz Kronfly<sup>192</sup> a propósito de Maqroll, el personaje creado por Álvaro Mutis, en su comentario a la novela *La nieve del Almirante* (1986), de autoría de este último:

Delante de esas Grandes Leyes [del Cosmos, que ignoran al ser humano], el individuo que la modernidad arrojó sobre sus playas debe entonces intentar construir su diminuta y personal aventura: una mujer en el camino [...] en fin, las pequeñas razones biológicas, afectivas y sociales familiares. Solo eso otorga algún precario sentido al pobre hombre de hoy que se

---

<sup>192</sup> Nacido en Buga (1943) en el departamento del Valle del Cauca, Colombia, Cruz Kronfly posee una sólida obra narrativa con títulos como *Falleba* (1980), *La ceniza del Libertador* (1987), *La ceremonia de la soledad* (1992), entre otros. Como ensayista ha dedicado muchas páginas a la reflexión sobre la modernidad, muestra de ello son el artículo que cito, y algunos otros como: «De Dostoievski a Pessoa: la aventura de la polifonía moderna» publicado en 1988 en la *Revista de extensión cultural* de la Universidad Nacional de Colombia (Nos. 24-25) y «Cultura de la Modernidad y Crisis Social», aparecido en *La Sombra Planetaria* (1994). Ver Centro Virtual Jorge Ibsen. Portal Cultural del Pacífico Colombiano (<http://cvi.univalle.edu.co>).

decide de verdad a ser laico cueste lo que cueste, aunque a condición de que a pesar de todo siempre queda pendiente la duda de si ese precario sentido de las cosas, despojadas de lo trascendental, en realidad vale la pena y es suficiente para seguir adelante. Pues, ¿cuándo tendremos el valor de asumir con todas sus consecuencias una visión secular de nuestras vidas? Esa conciencia de la precariedad del sentido, que debemos ir corrigiendo diario a diario, sobre la marcha, a medida que el azar distorsiona y erosiona su lastimosa lógica, lucha sin duda contra el deseo de que exista por el contrario un Gran sentido que todo lo ilumine, donde hasta el más pequeño detalle haga parte del conjunto. (Cruz Kronfly, 1988: 137-138)

De allí el carácter siempre profundamente actual de la *muerte de Dios*. De allí su carácter siempre contemporáneo, siempre pertinente para el abordaje en complejidad de los universos del arte y la literatura; máxime si no se pierde de vista la relación sustancial entre estos y lo mítico-religioso, particularmente en el mundo moderno.

La *muerte de Dios*, la pérdida del centro cosmidador que propocionaba el cristianismo, trae consigo dos situaciones significativas: la autonomía de los diferentes campos de la cultura, entre ellos los del arte y la literatura, y la crisis permanente de la capacidad mitopoiética del animal humano, de la capacidad de generar universos totalizantes de sentido. El resultado, con relación a esto último, serán formas provisionarias e inestables, corroídas en su centro.

George Bataille aporta reflexiones esclarecedoras al respecto al asociar íntimamente la poesía en su autonomía y la pérdida o crisis de la capacidad mitopoética, en tanto aquella intenta superar esta última. Así, dirá:

Cuando la poesía expresa los mitos que la tradición le propone, no es autónoma, no posee en sí misma la soberanía. [...] de este modo la poesía autónoma [entiéndase moderna], aunque

aparentemente sea creadora de mito, no es en última instancia más que ausencia de mito. De hecho el mundo en que nosotros vivimos no engendra ya nuevos mitos, y los mitos que **la poesía** parece fundar [...] solo muestran al final el vacío [...] **Lo que designa es la ausencia de la religión que ella debería ser.** (Bataille, 2010: 78)

Detrás del ademán de imperio y soberanía de la poesía autónoma solo está «la impotencia de la poesía», el gesto vacuo del deseo.

Pero, precisamente, en su autonomía, que la hace mitopoiéticamente impotente, la poesía intenta ocupar, en su impotencia, la potencia propia de la religión. En este movimiento imposible se constituye el estatuto paradójico de la poesía moderna. Ese movimiento imposible hacia la potencia de la religión es lo que sugiere el poeta venezolano Eugenio Montejo:

La poesía –ha dicho Eugenio Montejo– asume hoy, en nuestra era industrial, una condición subterránea, que en su replegamiento encarna la esencia que toma el lugar de la creencia abandonada de Dios como redención de la vida. (Nota de contracarátula en Montejo, 1988)

Esencia impotente, habría que añadir: ese replegamiento, que la condena a la pura subjetividad del deseo, delata la impotencia mitopoiética de que habla Bataille.

Por otra parte, siguiendo a Sichére, la poesía desde el romanticismo se hace cargo del Mal que la Edad Media (ámbito paradigmático de la irradiación del centro ontoteológico cristiano) exorcizaba, gracias a su papel estructural en la *economía de la salvación*. Eso es así, y por ello, en esa misma medida se hace cargo de la «salvación». Se trata, por supuesto, de una salvación *sui generis* (en todo caso precaria, o, visto desde otro ángulo, más bien de una alta exigencia), la que puede dar el territorio abierto de la poesía: abierto y por ello no compacto, no asido a un Gran

Sentido, sino en deriva, en oscilación, en contradicción, en paradoja, en detención provisoria, en movimiento infinito; el lugar donde simultáneamente, en disonancia, pueden convivir el llamado del mal y la nostalgia del bien, dar lugar a la *coincidentia oppositorum*.

La poesía es entonces el nuevo y extraño lugar «místico» en el mundo moderno, construido sobre las ruinas del impresionante edificio de la salvación que levantara el cristianismo (siempre evocándolo, siempre desdiciéndolo, siempre metamorfoseándolo) y cuyas coordenadas son la disonancia (Friedrich), la incertidumbre (de Man), el enigmatismo (Adorno). El lugar donde siempre está ocurriendo o, donde habiendo ocurrido, siempre está hablando la *muerte de Dios* y donde estará habitando una siempre incumplida, aplazada, promesa salvífera.

De una *sui generis* salvación es de lo que habla Sichére cuando, en referencia a la pintura de Brueghel, declara: «el pintor mismo queda **salvado en cierto modo** por su obra que introduce un orden y una **belleza, a pesar de todo**, en medio de lo que es desorden, desdicha y locura [...]» (*supra*, p. 35). Belleza anómala, bizarra, es verdad, la que expone el arte y la poesía modernos, pero, finalmente, belleza, la *belleza disonante* de la modernidad, como diría H. Friedrich.

Para reforzar el valor de la noción de *muerte de Dios* como clave hermenéutica, como punto de partida analítico para aproximarse al hecho literario moderno, la he puesto en relación con las nociones de *lo santo* y *lo sagrado* de Rudohf Otto, así como con las nociones de *metahistoria* y *dramaturgia de la salvación* de Sichére, y con el «régimen» soslayado por Gilbert Durand, en sus estructuras antropológicas de lo imaginario: el «régimen» *imaginario de lo tenebroso*. Esto partiendo del planteamiento que acabo de exponer de que la literatura moderna, particularmente su poesía, se han hecho cargo del Mal, del imaginario del mal. De este modo, me permito hablar de *muerte de Dios*, *muerte de lo santo*, o *desplome de la dramaturgia de la*

*salvación* como nociones que apuntan a un mismo centro: el descentramiento del orden ontoteológico cristiano.

Poniendo, pues, el foco sobre la noción de *muerte de lo santo*, trabajé en esta investigación con el supuesto del escape —del cerco de *lo santo*— de *lo sagrado siniestro o tenebroso* que se va a desplazar hacia los diferentes planos de la cultura (ocupando un espacio privilegiado en la literatura), dando forma a un *vector imaginario de lo tenebroso* que atraviesa la cultura moderna. Este es un vector imaginario que concibo como emergiendo, como tributario de las conceptualizaciones arquetípicas de los regímenes imaginarios de Gilbert Durand, pero que se desencaja de su cerrada estructura sistémica que dificulta dar a cuenta, a cabalidad, de las modulaciones de la literatura moderna y actual.

Este supuesto del escape de *lo sagrado siniestro o tenebroso*, antes sujetado por la fuerza de la moralidad y la racionalidad de *lo santo*, señala al mismo fenómeno que anota Sichére, respecto de la liberación del imaginario medieval del Mal, una vez quebrado, con el advenimiento de la modernidad, el dispositivo de *la dramaturgia de la salvación*, que lo mantenía a raya al otorgarle un estatuto, una función al interior de la cosmicidad cristiana.

El *esquema* que dinamiza este *vector imaginario de lo tenebroso* es el de la rebelión o la revuelta, y el *arquetipo* central es la consecuente figura de El Rebelde, que tiene como manifestaciones primigenias a Prometeo, Caín o Lucifer, y que también podemos descubrir en personajes más cercanos como Don Juan o en el Capitán Akab (*Moby Dick*). La noción de *rebeldía metafísica* (Sade, Baudelaire, Iván Karamazov...) que plantea Albert Camus, cuyos orígenes remite al siglo XVIII, resulta muy ilustrativa de la presencia de este *vector tenebroso de la imaginación* en la literatura moderna europea. Este vector, este esquema y este arquetipo, con diversas modalizaciones, se descubren actuantes en la obra poética de los tres autores

colombianos estudiados, correspondientes a la década del cincuenta del siglo XX, configurando lo que denominé diversos *rostros* o rastros de Dios.

En los casos de Héctor Rojas Herazo y Jorge Gaitán Durán la imaginación poética de la rebeldía se despliega bajo un claro signo inmanentista prometeico, si bien con matices diferenciadores. En el caso del primero, en el corpus estudiado, el arquetipo de El Rebelde llega a asumir un referente: la figura de Jacob en su lucha con el Ángel; si bien se trata de un Jacob otro, mutado con resonancias luciferinas. Por otro lado, aunque se trata de una rebeldía que toma como bandera la inocencia del hombre frente al anatema de culpabilidad bíblica, finalmente acepta una culpabilidad más radical que se asienta en la condición humana misma, del hombre desposeído de Dios, en su inmanencia. Todo esto en un juego contradictorio que no excluye la nostalgia del Dios huido de la modernidad, que estatuye al hombre, ambivalentemente, en una condición de inocencia culpable, y a Dios como una invención brotada del centro del ser, como una frustrada red lanzada al sinsentido cuyo vacuo resultado no puede dejar de padecer, de alguna manera, como herida incurable.

En el caso de Gaitán Durán, el prometeismo, arraiga arduamente en un inmanetismo más consecuente, que determina que su rebeldía ante la Divinidad alcance mayor definición y arriesgue más en su exploración de la condición humana. A tal punto, que no puede sino dialogar en fascinación-rechazo con las empresas extremas de Sade y Bataille, simultáneamente decantándose por un humanismo complejo en que se anudan un erotismo de resonancias cósmicas, hedonismo y asunción de la muerte. Sin embargo, un casi evaporado fantasma de Dios sigue rondando esta rebeldía.

Como se hacía ver en el momento de estas conclusiones, dedicado a la contrastación de estos tres *rostros* de Dios, el caso de Álvaro Mutis resulta altamente sugestivo en la medida en

que la dinámica del *esquema de la rebelión* se desborda negándose a sí misma, convirtiéndose entonces en antirrebelión. De la muerte del nihilista Maqroll surgirán los personajes «anti-maqrolles» (el Apóstol Santiago, Felipe II, San Luis de Francia), cuya función es negar el universo devastado, en ruinas, de la inmanencia, e intentar reconstruir la *metahistoria*, la *dramaturgia de la salvación*. Sin embargo, se alcanza a percibir un punto ciego en este universo creativo que introduce una cierta desestabilización en esta fijeza, en esta Trascendencia recuperada.

En los tres casos se constata el lugar de la poesía en el mundo moderno tal como lo dibujara en líneas anteriores: ámbito paradójico en que la palabra poética se repliega, para en su impotencia ocupar el sitio imposible de la potencia de la religión desplazada. Palabra que en su fractura lógica es incertidumbre, enigma, disonancia.

Estas propuestas estéticas ya inmersas, plenamente, en la modernidad, obtienen su valor en la confrontación y superación de la dominante antimoderna, parroquial, cerrada, conservadurista de una tradición cultural y literaria en la que se insertan y rechazan. Tradición que se entronizó a partir del triunfo del pensamiento conservador a finales del siglo XIX, con la figura insignia de Miguel Antonio Caro, y que puso un sello, cuyas huellas aún subsisten, en la cultura colombiana. Hay que enfatizar en que la modernidad literaria tiene como fundamento la conquista de la autonomía de la palabra poética, en consonancia con la conquista de la, problemática, autonomía inmanentista y libertad del hombre moderno.

El arquetipo de la rebeldía, bien prometeica (Rojas Herazo, Gaitán Durán), bien antiprometeica (Mutis), se articula, complejamente, con la historia nacional, en tanto resonancia o refracción —dentro de las dinámicas *sui generis* del campo estrictamente literario— de las frustradas demandas secularizadoras de la modernidad a lo largo del siglo XIX y primeras décadas

del XX. Para evitar ingenuos reduccionismo al señalar un tipo de relación como la anterior, no hay que olvidar a Octavio Paz (*supra*, p.84) cuando señala que la palabra poética moderna es, paradójicamente, como hija de la pasión crítica de la modernidad, apasionada negación de la modernidad.

Estas propuestas son, por supuesto, modos de esa *rebeldía metafísica* de que se ocupara ampliamente Albert Camus (2003), rebeldía que, en gran modo, se confundiría con la historia contemporánea del sentimiento religioso, como señala este mismo autor.

Esta investigación parte de la consideración de Hugo Friedrich de que la *muerte de Dios*, la descristianización de Occidente, está en la raíz de la poesía moderna y contemporánea; consideración apropiada por su discípulo, el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, y postulada por él como central para la comprensión en plenitud del Modernismo, y que considero extensible a los momentos literarios hispanoamericanos posteriores al Modernismo. Si algún mérito tiene esta investigación es, pues, la atenta escucha a estos dos maestros de la crítica, al asumir como clave hermenéutica la *muerte de Dios* en mi aproximación a estos tres poetas colombianos de la década del cincuenta.

Considero haber mostrado a lo largo de estas páginas la actualidad y riqueza de este postulado, que sigue marcando señales al campo de la academia hispanoamericana para el análisis en profundidad del fenómeno literario. En lo que a mi respecta, me ha abierto un vasto territorio para la exploración en la poesía colombiana moderna, en general, y, en particular, en los restantes poetas de *Mito*, exploración de la cual esta investigación es un modesto inicio.



## Bibliografía

### General

Adorno, T. (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Agustín, San (1985). *Escritos antipelagianos*. Obras completas XXXVI. Madrid: BAC.

Agustín, San (1986). *Escritos antimaniqueos*. Obras completas XXX. Madrid: BAC.

Agustín, San (1999). *Obras de San Agustín II: Las confesiones*. Madrid: BAC.

Agustín, San (2004). *La ciudad de Dios*. México: Porrúa.

Altizer, T. & Hamilton W. (1967). *Teología radical y la muerte de Dios*. Barcelona: Grijalbo.

Apollinaire, G. (2006). *El marqués de Sade*. Logroño: Pepitas de Calabaza Ed.

Arango, E. (2008, enero-junio). Goethe y el romanticismo alemán. *Lingüística y Literatura* (53),  
Medellín: Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

Artola, M. (1978). *La burguesía revolucionaria. Historia de España Alfaguara V*. Madrid:  
Ediciones Alfaguara S. A., Alianza Editorial.

Asse, J. (2002, octubre). El mito, el rito y la literatura. *Tiempo*. Recuperado de:  
[www.difusioncultural.uam.mx/revista/Oct2002/asse.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/Oct2002/asse.pdf)

Aullón de Haro, P. (1983). *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor.

Aullón de Haro, P. (1988). *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*. Madrid: Taurus.

Baudelaire, Ch. (1977). *El arte romántico*. Madrid: Ediciones Felmar.

- Baudelaire, Ch. (1986). *Los paraísos artificiales*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Baudelaire, Ch. (1993). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba, Caja Murcia.
- Baudelaire, Ch. (2009). *El spleen de París, pequeños poemas en prosa*. Andalucía: Ediciones Espuela de Plata.
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, D. L.
- Bachelard, G. (1985). *Lautremont*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1986). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- Bachelard, G. (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bada, J. (2010). «La nueva sociedad que emerge de la revolución liberal y su repercusión en el mundo cristiano». En Carmona, Francisco (Coord.) *Historia del cristianismo IV. El mundo contemporáneo* (pp.17 – 43). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Bataille, G. (1974a). *Obras escogidas*. Barcelona: Barral Editores.
- Bataille, G. (1974b). *El culpable*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1975). *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1985). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Muñoz, F. (Epílogo y Trad.). Barcelona: Icaria.

Bataille, G. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.

Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores S. A.

Bataille, G. (2006). *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*. Buenos aires: Libros del Zorzal.

Bataille, G. (2010). *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortésur.

### **De la Summa Ateológica:**

Bataille, G. (1979). *Sobre Nietzsche: voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.

Bataille, G. (1989). *La experiencia interior: seguida de método de meditación y post-scriptum 1953*. Madrid: Taurus.

Baudrillard, J., Habermas, J., Said, E., Jameson, F. et al (1985). *La postmodernidad*. Hal Foster (Ed.). Barcelona: Kairós.

Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Bent, S.J., Charles, N. (1969). *El movimiento de la muerte de Dios: un estudio de Gabriel Vahagian, William Hamilton, Paul Van Buren, Thomas J.J. Altizer*. Santander: Editorial Sal Terrae.

Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

Berlin, I. (2000). *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid: Cátedra.

- Bermann, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XX.
- Blanchot, M. (1967). *Sade y Lautremont*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.
- Blom, F. (2012). *Encyclopedie: el triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Barcelona: Anagrama S.L.
- Blom, F. (2012). *Gente peligrosa: el radicalismo olvidado de la ilustración europea*. Barcelona: Anagrama S.L.
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-textos.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, V. (1996). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monteávila Editores.
- Broch, H. (1974). *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Byron, Lord (1970). *Las peregrinaciones de Childe Harold/El corsario*. Madrid: Libra S.A.
- Calatrava, J. (2006). «Arte y cristianismo en la Edad Moderna». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp.681 -738). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Campillo, A. (1996). «El amor de un ser mortal». En Bataille, G. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Camus, A. (1953). *El Mito de Sísifo*. Buenos aires: Losada.
- Camus, A. (2002). *Calígula*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camus, A. (2003). *El hombre rebelde*. Buenos aires: Losada.

- Camus, A. Sartre, J.P. (2004). *Polémica sobre la rebelión y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carmona, F. (2010). «Cristianismo, laicismo y laicidad». En Carmona, Francisco (Coord.). *Historia del cristianismo IV. El mundo contemporáneo* (pp. 670-750). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas. Vol. II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, B. (2010). «El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, (26), 43-51. Recuperado de: [www.ucm.es/info/nomadas/26/belencastellanos.pdf](http://www.ucm.es/info/nomadas/26/belencastellanos.pdf).
- Centro Mexicano Para la Música y las Artes Sonoras CMMAS (1999). «Plegarias para fagot y electroacústica». *CMMAS.org*. Michoacán. Recuperado de: <http://www.cmmas.org/acervo.php?lan=es&accion=view&id=75>
- Colli, G. (1988). *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama.
- Colli, G. (2000). *Introducción a Nietzsche*. Valencia: Pre-textos.
- Conrad, J. (1988). *Victoria*. Madrid: Alfaguara.
- Conrad, J. (2008). *Las novelas de Marlow (Juventud, El corazón de las tinieblas, Lord Jim, Azar)*. Barcelona: Edhasa.
- Cortés, A. (2006). «La crisis de la cristiandad occidental en los albores de la Modernidad». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp.17 - 50). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.

- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*. EAFIT: Medellín.
- Cuenca, J. M. (2010). «Contrarrevolución, nacionalismo y cristianismo en Europa y América». En Carmona, Francisco (Coord.) *Historia del cristianismo IV. El mundo contemporáneo* (pp. 44 – 112). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Chateaubriand, R. de (2006). *Memorias de ultratumba*. Barcelona: El Acantilado.
- Chateaubriand, R. de (2008). *El genio del cristianismo: bellezas de la religión cristiana*. Javier del Prado (prólogo). Madrid: Ciudadela Libros.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Darío, R (1918). *Poema del otoño y otros poemas*. Madrid: Mundo Latino, Tipografía Yáñez.
- Darío, R. (1977). *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*. México: Aguilar.
- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (1997). *Filosofía crítica de Kant*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Rizoma: introducción*. Valencia: Pre-textos.
- De Diego, R. (Ed.)(2000). *Antología de la poesía romántica francesa*. Madrid: Cátedra.
- De la Cruz, San Juan (S.F.). *Obras completas* [medio electrónico]. *Biblioteca Solidaria*. Recuperado de: [bibliotecasolidaria.blogspot.com/2009/06/obras-completas-de-san-juan-de-la-cruz.html](http://bibliotecasolidaria.blogspot.com/2009/06/obras-completas-de-san-juan-de-la-cruz.html)

- De Maistre, J. (1832). *Las veladas de S. Petersburgo o coloquios sobre el gobierno temporal de la providencia* [medio electrónico]. Valencia: Imprenta de J. Gimeno. Recuperado de: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x030802018;seq=11;view=1up>
- De Maistre, J. (1842). *Del Papa, tomo II* [medio electrónico]. Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios. Recuperado de: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324235163;seq=1;view=1up>
- De Maistre, J. (1990). *Consideraciones sobre Francia*. Madrid: Tecnos, D.L.
- De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- De Nerval, G. (2000). «Cristo en el Monte de los olivos». En De Diego, R. *Antología de la poesía romántica francesa*. Javier Del Prado (Trad. y notas) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Del Prado, J. (1993). *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.
- Del Prado, J. (1999). *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis S.A.
- Del Prado, J. (2000) (Trad. y notas). *Antología de la poesía romántica francesa*. Madrid: Cátedra
- Del Prado, J. (2008). Arqueología mítica: el tematismo. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, (0), 25-37. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/revista.html>
- Del Prado, J. (210, marzo). El simbolismo francés: de la muerte de Dios a la inmanencia imposible. Conferencia realizada dentro del ciclo *Pensamiento del siglo XIX*. Programa de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Diel, P. (1989). *Los símbolos de la Biblia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Diel, P. (1998). *El Simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Idea Books D.L.
- Delumeau, J. (Dir.) (1997). *El hecho religioso (una enciclopedia de las religiones hoy)*. México, Madrid: Siglo XXI.
- Denzinger, H. y Hünermann, P. (1999). *El magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebús fidei et morum*. Barcelona: Herder.
- Domínguez, A. & Cortés A. (2006). «Cristianismo e Ilustración: Los inicios de una nueva era». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno*. (pp. 831 - 872). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Dorflès, G. (1967). *La estética del mito (De Vico a Wittgenstein)*. Caracas: Tiempo Nuevo, S.A.
- Ducasse, I. (2007). *Obras completas*. Buenos Aires: Argonauta.
- Duque, F. (Ed.) (1993). *Lo santo y lo sagrado*. Madrid: Editorial Trotta.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (introducción a la arquetipología general)*. Madrid: Taurus.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis (figuras míticas y aspectos de la obra)*. Barcelona: Anthropos.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.
- Eco, H. & De Michele G. (2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, M. (1966). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.



Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé: Buenos Aires.

Eliot, T.S. (2010). «De Poe a Valery». En *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía Moderna*, (pp. 339-356)). *Idea selección y prólogo de Antonio Mari*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.

Espinosa, S. (2012, 01 de febrero). Un rito de iniciación. *La raíz invertida, revista virtual de poesía*. Recuperado de: [raizinvertida.blogspot.com/2012/02/un-rito-de-iniciacion.html](http://raizinvertida.blogspot.com/2012/02/un-rito-de-iniciacion.html).

Espinosa Proa, S. (1999). La fuga de lo inmediato. La idea de lo sagrado en el fin de la modernidad. *'Ilu, Revista de Ciencias de las religiones*. Monografías, (2). Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

Espinosa Proa, S. (2006a). «Nietzsche: filosofía del fragmento». En *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad: el diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica* (pp. 127-155). Miguel Quintero Rujana (Comp.). Bogotá: Siglo del hombre, Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina.

Espinosa Proa, S. (2006b). «Nietzsche: (en) el corazón de lo abierto». En *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad: el diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica* (pp. 157-178). Miguel Rujana Quintero (Comp.). Bogotá: Siglo del hombre, Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina.

Eusebio de Cesarea (1988). *Historia Eclesiástica II*. Barcelona: Libros Clie.

Fabris, R. (2002). *Para leer a san Pablo*. Bogotá: Sociedad de San Pablo.

Fabris, A. (Ed.) (2005). Jean Paul Richter. *Alba del nihilismo*. Madrid: Ediciones Itsmo S.A.

- Fajardo, C. (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Universidad Iberoamericana León.
- Ferrari, A. (2008) *Visitas del otro lado*. Génova: Albatros, Malvario.
- Ferdinandy, M. de (2001). *El emperador Carlos v: semblanza psicológica*. Barcelona: Ediciones Áltera, S. L.
- Ferrera R. (Ed.). (1984). «Prólogo». En Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre filosofía de la religión. Vol 1. Introducción y concepto de religión*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Friedrich, H. (1974). *Estructuras de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Frye, N. (1980). *La escritura profana*. Caracas: Monteávila Editores.
- Frye, N. (1988). *El gran código*. Barcelona: Gedisa.
- Frye, N. (1990). *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Gadamer, H.R. (1997). *Mito y razón*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.R. (2010). *El último Dios*. Barcelona: Anthropos.
- García Gual, C. (2009). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- García, R. y Palau J. (2006). «Reforma y contrarreforma católicas». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp. 187 - 226). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.

- Gasquet A. (2002, septiembre). Bataille: una teoría del exceso. En *Publicación periódica dedicada al tratamiento de la periódica violencia*, año 2 (7). Recuperado de: <http://www.vivilibros.com/excesos/07-a-03.htm>
- Gauguin, P. & Morice Ch. (2004). *Noa Noa. La isla feliz*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Ginzo, A. (1990). «Estudio introductorio». En Friedrich Schleiermacher (1990). *Sobre la religión: discursos a sus menospreciadores cultivados*. Madrid: Editorial Técnos, S. A.
- Goethe, J. W. (1999). *Fausto*. Eugenio Trías (prólogo). Madrid: Unidad Editorial S.A.
- Gómez Dávila, N. (1995, abril-junio). El reaccionario auténtico. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/62240090/El-reaccionario-autentico-Nicolas-Gomez-Davila>
- Gómez Dávila, N. (2009). *Escolios a un texto implícito*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Gregorio de Nisa, San (1994). *La gran catequesis*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- Gregorio de Nisa, San (1993). *Vida de Moisés*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hegel, G. W. F. (1984). *Lecciones sobre filosofía de la religión. Vol 1. Introducción y concepto de religión*. Ricardo Ferrera (Ed.). Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Hegel, G. W. F. (2000). *Fe y saber o la filosofía de la reflexión de la subjetividad en la totalidad de sus formas como filosofía de Kant, Jacobi y Fichte*. Vicente Serrano (introducción). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche I*. Barcelona: Ediciones destino.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial.

- Hereu i Boigas, J. (2010). «Ilustración, revolución, romanticismo y cristianismo». En Carmona, F. (Coord.) *Historia del cristianismo IV. El mundo contemporáneo*. Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Hernández, B. (2006). «El cristianismo y los inicios del capitalismo». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp. 277-318). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Holbach, Barón de (1982). *Sistema de la naturaleza*. Madrid: Editora Nacional.
- Hugo, V. (1994). *La leyenda de los siglos*. José Manuel Losada Goya (prólogo, selección y Trad.). Madrid: Cátedra.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península
- Jedin, H. (1987). *Manual de historia de la iglesia, vol. III*. Barcelona: Biblioteca Herder.
- Jiménez, J. (1982). *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporánea*. Barcelona: Anagrama D.L.
- Kant, E. (1989). *La religión dentro de los límites de la sola razón*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- Kant, E. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kierkegard, S. (1984). *El concepto de la angustia: un mero análisis psicológico en la dirección del problema dogmático del pecado original*. Barcelona: Orbis.

- Klossowski, P. (2004). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Arena Libros S.L.
- Klossowski, P. (2005). *Sade mi prójimo, precedido por El filósofo criminal*. Madrid: Arena Libros S.A.
- Kramer, H. & Sprenger, J. (2004). *Malleus maleficarum. Martillo de las brujas: para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*. Valladolid: Maxtor.
- Kristeva, J. (2008). «La libertad y el mal». En Sichére, B. *Historias del Mal*. Barcelona: Gedisa S.A
- Kung, H. (2007). *El principio de todas las cosas. Ciencia y religión*. Madrid: Trotta.
- Lely Gilbert (S.F.). *Monsieur Le Six-Marqués de Sade*. París: Julliard.
- Liessmann, K. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, D.L.
- Losada, J.M. (1994). Prólogo a la *Leyenda de los siglos* de Víctor Hugo. Madrid: Cátedra.
- Löwit, K. (2008). *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores.
- Luckás, G. (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona, Buenos Aires, Méjico D.F.: Grijalbo S.A.
- Maeztu, R. de (1998). *Defensa de la hispanidad*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Marcuse, H. (1965). *Eros y civilización*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Mari, A. (Ed.) (2010). *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*. Idea selección y prólogo de Antonio Mari. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.

- Mate, R. (2009). *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.
- Milton, J. (2005). *El paraíso perdido*. Madrid: Abada Editores.
- Mitre, E. (1991). *La historia en sus textos: Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Moeller, C. (1995). *Literatura del siglo XX y cristianismo*, vol. I-VI. Madrid: Gredos, D.L.
- Monod, J. (1971). *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona, Caracas: Barral Editores, S.A., Monte Ávila Editores, C.A.
- Morgado, A. (2006). «El estamento eclesiástico en la Europa moderna». En Cortés, Antonio (Coord.) *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp.465-507). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Mújica, H. (2002). *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta.
- Müller-Armacck, Alfred (1968). *El siglo sin Dios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nebreda, J. (1993). *Muerte de Dios y postmodernidad, ¿Las largas sombras del Dios muerto?* Granada: Universidad de Granada.
- Negredo, F. (2006). «Evolución de las relaciones Iglesia – Estado». En Cortés Antonio (Coord.). *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp.367-413). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.
- Nietzsche, F. (1984). *La gaya ciencia*. Barcelona: José J. de Olañeta.

Nietzsche, F. (1999). *El anticristo. Ensayo de una crítica del cristianismo* [medio electrónico].

Henri Lefebvre (prólogo). Recuperado de: <http://www.elaleph.com>.

Nietzsche, F. (2004). *Así hablaba Zaratustra: un libro para todos y para ninguno*. Madrid:

Edimat Libros S.A.

Nishitani, K. (1999). *La religión y la nada*. Madrid: Ediciones Siruela.

Novalis et al (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Arnaldo, J (Ed. y Trad.)

Madrid: Tecnos.

Nuño, A. (1997). «La aporía permanente». En Sade, Marqués de. *Elogio de la insurrección*.

Nuño A. (Trad.). España: El Viejo Topo.

Onfray, M. (2006). *Tratado de ateología. Física de la metafísica*. Barcelona: Anagrama.

Onfray, M. (2009). *Contrahistoria de la filosofía III. Los libertinos barrocos*. Barcelona:

Anagrama

Orlandis, J. (2001). «Historia de la iglesia. Iniciación teológica». En *La iglesia en la edad*

*contemporánea* [medio electrónico]. Ediciones Rialp. Recuperado de: [arvo.net/historia-y-vida-de-la-iglesia/catolicismo-y-liberalismo/](http://arvo.net/historia-y-vida-de-la-iglesia/catolicismo-y-liberalismo/)

Otto, R. (1980). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza

Editorial.

Otto, R. (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid. Trotta.

Ovejero, J. (2011). *Escritores delincuentes*. Barcelona: Alfaguara, Santillana Editores, S.L.

- Pablo, San (1998). «*Epístola a los romanos*». En *Biblia de Jeruralem*. Desclée de Brower S.A. Bilbao.
- Pannenberg, W. (2002). *Una historia de la filosofía desde la idea de Dios*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Parker, G. (2010). *Felipe II: la biografía definitiva*. Barcelona: Planeta.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- Paz, O. (1999). *La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Piel, Jean (1987). «Prólogo». En Bataille, G. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.
- Pío IX (1864, 8 de diciembre). «Encíclica Quanta Cura y Syllabus». En Ludeña, R. (Trad.) (1865). *Colección de las alocuciones consistoriales, encíclicas y demás letras apostólicas, citadas en la Encíclica y el Syllabus del 8 de diciembre de 1864* (pp. 3-52) [medio electrónico]. Madrid: Tejado. Recuperado de: *Filosofía administrada*, [www.filosofia.org/mfa/far864a.htm](http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm)
- Poe, E., Baudelaire, Ch., Mallarmé S., Valery P., Eliot T., (2010). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Marí, Anthony (Ed. y Selección). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Rambla, Joseph (Ed.) (2008). *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. Una relectura del texto* (I) [medio electrónico]. Barcelona: Cristianisme i Justícia. Recuperado de:



[http://www.clcsfr.org/uploads/1/8/0/2/18027175/eides53-ee\\_de\\_s.ignacio-anotaciones.pdf](http://www.clcsfr.org/uploads/1/8/0/2/18027175/eides53-ee_de_s.ignacio-anotaciones.pdf)

Raymond, M. (1995). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rahner, K. (1965). *Sentido teológico de la muerte*. Barcelona: Herder.

Ricoeur, P. (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, Trotta.

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (2006). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Richard, J.P. (1975). *El romanticismo en Francia*. Barcelona: Barral Editores.

Richter, J.P. (1991). *Introducción a la estética*. Pedro Aullón de Haro (Estudio preliminar). Madrid: Editorial verbum.

Richter, J.P. (2005). *Alba del Nihilismo*. Adriano Fabris (Ed.). Tres Cantos. Madrid: Istmo, D.L.

Romano de Sant'Anna, A. (2010). «Autonomía del sujeto en el arte». *Casa Silva* (24), 12- 37.

Ruiz Ibáñez, J. & Penzi, M. (2006). *La edad del absolutismo confesional: las guerras de religión*. En Cortés, Antonio (Coord.). *Historia del cristianismo III. El mundo moderno* (pp. 319 - 365). Madrid, Granada: Trotta, Universidad de Granada.

- Sade, Marqués de (1955, abril-mayo). Diálogo entre un sacerdote y un moribundo. *Mito* (1), Jorge Gaitán Durán (Trad.), Bogotá.
- Sade, Marqués de (1985). *Justina o los infortunios de la Virtud*. Madrid: Cátedra.
- Sade, Marqués de (1997). *Elogio de la insurrección*. Nuño A.(Trad.). España: El Viejo Topo.
- Sade, Marqués de (2002). *Filosofía en el tocador*. Madrid: Valdemar.
- Sade, Marqués de (2004). *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Tres Cantos: Akal, D.L.
- Sade, Marqués de (2008). *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*. Madrid: Eneida.
- Sánchez, D. (1989). *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos, Universidad de Murcia.
- Santayana, G. (1993). *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra, D.L.
- Saint Girons. B. (2008). *Lo sublime*. Madrid: Visor S.A.
- Sartre, J. P. (1952). *El diablo y Dios*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1972). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1992). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Sartre, J. P. (2003). *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (2004). *Teatro: A puerta cerrada / La pura respetuosa/ Las manos sucias*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (2010). *La náusea*. Buenos Aires: Losada.

- Saramago, J. (2009): *Caín*. Madrid: Alfaguara.
- Serrano, V. (2011). *La herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Schlegel, F. (1843). *Historia de la literatura antigua y moderna*. Barcelona, Madrid: Librería de Cuesta, Librería de J. Oliveres y Gavarró.
- Schlegel, F. (1994). *Poesía y filosofía*. Diego Sánchez Meca (Notas y estudio introductorio). Madrid: Alianza Editorial.
- Schleiermacher, F. (1990). *Sobre la religión. Discursos a sus menospreciadores cultivados*. Arsenio Ginzó Fernández (Estudio preliminar). Madrid: Tecnos, S.A.
- Schaeffer, J. M. (1993). *El arte de la edad moderna (La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días)*. Caracas: Monteávila.
- Sichère, B. (2008). *Historias del Mal*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Stäel, Madame de (1947). *Alemania*. Buenos Aires, México: Calpe Argentina S.A, Espasa.
- Steiner, G. (1997). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- Steiner, G. (2007). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Stevens, W. (1994). *El Ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid: Visor.
- Subirats, E. (1985). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, D. L.
- Trías, E. (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino.

- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- Trías, E. (2001). *Pensar la religión*. Barcelona: Destino.
- Trías, E. (2009). *Creaciones filosóficas. Vol.1 Ética y Estética*. Barcelona: Galaxia Gútemberg, Círculo de Lectores.
- Tornos, M. (2010). Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille. *Lectora*, (16), 195-210. Recuperado de: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=3325996](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3325996).
- Unamuno, M. (2005). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Unamuno, M. (2006). *San Manuel Bueno, Mártir*. Madrid: Cátedra.
- Valera, Juan (1977). Carta de Juan Valera a Rubén Darío. En Darío, Rubén. *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*. México: Aguilar.
- Vargas Llosa, M. (2004). *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara
- Vattimo, G. (2006a). «¿Qué permanece del pensamiento de Nietzsche? ¿Qué hacemos con Nietzsche hoy?». En *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad: el diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica* (pp.211-233). Miguel Rujana Quintero (Comp.). Bogotá: Siglo del hombre, Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina.
- Vattimo, G. (2006b). «La sabiduría del superhombre». En *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad: el diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica* (pp. 235-246), Miguel Rujana Quintero (Comp.). Bogotá: Siglo del hombre, Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina.

Vedrine, H., González, H. Tatián, D. Vasallo, S. et al (2006). *Jean Paul Sartre: la actualidad de un pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Colibrí S.R.L.

Vélez, M. C. (1999). *Los hijos de la gran diosa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia

Weber, M. (1985). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Zambrano, M. (1993). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, M. (2004). *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela.

Zambrano, M. (2009). *Esencia y hermosura (antología)*. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

## Diccionarios

Casiano, F., Tamayo, J. J. (Eds.) (1993). *Conceptos fundamentales del cristianismo*. Madrid: Trotta.

Cirlot, J. E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Ferrater, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Eicher, P. (1989). *Diccionario de conceptos teológicos*. Barcelona: Herder.

León-Dufour, X. (1972). *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder.

Marchese, A. & Forradelas, F. (2006). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.

Barcelona: Ariel S.A.

Moliner, María (S.F.). *Diccionario de uso del español* [medio electrónico]. Recuperado de:

<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?base=moliner&page=showpages>

Royston, E. (1960). *Diccionario de religiones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, D. (1996). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Ediciones Aldebarán.

Tamayo, J. J. (Director) (2005). *Nuevo diccionario de teología*. Madrid: Trotta.

Trías, E. (1996). *Diccionario del espíritu*. Barcelona: Planeta.

## **Biblias**

*Biblia de Jerusalem* (1998). Bilbao: Desclee de Brower S.A.

*Santa Biblia* (Reyna-Valera) (1960). Sociedades Bíblicas Unidas.

## **Filmes**

Bergman, I. (1956) *El séptimo sello*. Suecia.

Bergman, I. (1960). *El ojo del diablo*. Suecia.

Bergman, I. (1961). *Como en un espejo*. Suecia.

Bergman, I. (1963). *Los comulgantes*. Suecia. Manga Films (2003)

Bergman, I. (1972). *Gritos y susurros*. Suecia.

Bresson, R. (1953). *Diario de un cura rural*. Francia.

Dreyer, C. T. (1920). *Páginas del libro de Satán* (Master restaurado). Nordisk Films Kompagni. Dinamarca.

Fellini, F. (1960). *La dolce vita*. Italia.

Houston, J. (1966). *La Biblia* (II parte: episodio de Abraham). U.S.A.

Passolini, P.P (1975). *Salo: los 120 días de Sodoma*. Italia.

Scott, R. (1982). *Blade Runner*. U.K.

### **Sobre cultura y sociedad en Colombia e Hispanoamérica**

Arias Trujillo, R. (2009). La Iglesia católica colombiana durante el siglo XXI. *Istor. Revista de Historia Internacional*, año 10 (37). 48-80. Recuperado de: [www.istor.cide.edu/archivos/num\\_37/dossier4.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_37/dossier4.pdf).

Bidegain, A. M. (Comp.) (2004). *Historia del cristianismo en Colombia*. Bogotá: Taurus.

Caro, M. A. (1962). *Obras, tomo 1: Filosofía, Religión, Pedagogía*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Caro, J. E. (1953). *Epistolario*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos

Castro-Gómez, S., Flórez A., Hoyos G., Millán C. (Eds.)(2007). *Pensamiento colombiano del siglo XX, Vol. I*. Bogotá: Editorial Pontificia universidad Javeriana.

Castro-Gómez, S., Hoyos G., Millán C. (Eds.)(2008). *Pensamiento colombiano del siglo XX, Vol. II*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Deas, M. (2006). *Del poder y la gramática, y otros ensayos sobre política y literatura colombianas*. Bogotá: Taurus.
- Ette, O. y Heydenreich, T. (Eds.) (2000). *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de Ariel*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Gómez, L. (1981). *Obras selectas*. Medellín: Cámara de Representantes.
- González, B. (Comp.) (1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monteávila.
- Jaramillo Uribe, J. (1964). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.
- Jaramillo Uribe, J. (1970). *Antología del pensamiento colombiano*, vols. 1 y 2. Bogotá: Banco de la República.
- Jaramillo Uribe, J. (Ed.) (1984). *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Martínez Cuesta, A. (1975). *Beato Ezequiel Moreno. El camino del deber*. Roma.
- Martínez, F. (2001). *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional de Colombia (1845 – 1900)*. Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Múnera, A. (1998). *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano*. Bogotá: Banco de la República, Áncora Editores.
- Múnera, A. (2011). *Tiempos difíciles. La república del siglo XIX: una ciudadanía incompleta*. Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompox S.A.



- Fernández Retamar, R. (1998). *Todo Calibán*. Concepción: Cuadernos Atenea.
- Restrepo Piedrahíta, C. (2003). *Constituciones políticas nacionales de Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rodó, J. E. (2003). *Ariel*. Madrid: Cátedra.
- Romero, J. L. (1986). *Pensamiento conservador (1815 -1898)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Samper, J.M. (1948). *Historia de un alma*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Sierra, R. (Ed.) (2002). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sierra, R. (2006). *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Valderrama, C. (Comp.) (1977). *Epistolario de Rafael Núñez con Miguel Antonio Caro*. Eduardo Lemaitre (Estudio preliminar). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Valderrama, C. (Comp.) (1983). *Epistolario del beato Ezequiel Moreno y otros agustinos recoletos con Miguel Antonio Caro y su familia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Zea, L. (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Editorial Ariel
- Zuleta, E. (1977). *Lengua y cultura en el pensamiento de Miguel Antonio Caro*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

### **Sobre poesía hispanoamericana y colombiana**

- Arbeláez, F (1964). *Panorama de la nueva poesía colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Camacho Guzado, E. (1988). «Estética del Modernismo en Colombia». En *Manual de literatura colombiana* (pp. 537-578) Vol I. Bogotá: Procultura, Planeta.
- Cobo Borda, J. G. (1975). *Mito, 1955-1962: Selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cobo Borda, J. G. (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cobo Borda, J. G. (1988a). «El Nadaísmo». En *Manual de literatura colombiana* (pp.195 – 235). Vol. II. Bogotá: Procultura, Planeta.
- Cobo Borda, J. G. (1988b). «Mito». En *Manual de literatura colombiana*. (pp.129 - 190).Vol.II. Bogotá: Procultura, Planeta.
- Collazos, O. (1988). «Nadaísmo». En *Historia de la poesía colombiana* (pp.461- 491). Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva.
- Charry Lara, F. (1985). *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura.
- Escobar, E. (Comp. y prólogo) (1992). *Manifiestos nadaístas*. Bogotá: Arango Editores.
- Gaitán Durán (1962). «¿Por qué no quedó un retrato de Sade?», 9. *Cromos*. Bogotá. 23-44.
- García Maffla, J. (1 988). «Poesía romántica colombiana». En *Manual de literatura colombiana* (pp. 267 - 301). Vol. I. Bogotá: Procultura, Planeta.
- Gilard, J. (2005). Para desmitificar a Mito. *Estudios de Literatura Colombiana*. (17), 13- 58.
- Guerrero, G. (2008) *Conversación con la intemperie: seis poetas venezolanos*. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutemberg.

- Gutiérrez Girardot, R. (1959). *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*. Madrid: Ínsula.
- Gutiérrez Girardot, R. (1980). «La literatura colombiana en el siglo XX». En *Manual de Historia de Colombia* (pp. 452-453). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983a). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, D.L.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983b). *Tradición y ruptura*. Bogotá: Randon House Mondadori.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Cancem.
- Gutiérrez Girardot, R. (2000). *César Vallejo y la Muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Iáder Giraldo (1963, 20 de enero). Reportaje a Gonzalo Arango. *Magazine Dominical, El Espectador*. Bogotá, p. 4f.
- J. Mario (1967, 16 de abril). El nadaísmo a la luz de las explosiones. *Magazine Dominical, El espectador*, Bogotá, pp. 11-15.
- Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon*. Bogotá: Norma.
- Jiménez, D. (2005). *Antología de poesía colombiana*. Bogotá: Norma.
- Jiménez, J. O. (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914 -1987*. Madrid: Hiperión.
- Jurado, F. (2005). La revista Mito: Diálogo político, diálogo con la literatura y con las artes. *Estudios de Literatura colombiana* (17), 59-70

- Maya, R. (1982). *Obra crítica*, t. I-II. Bogotá: Ediciones del Banco de la República.
- Mejía, J. (1979). *Momentos y opciones de la poesía colombiana*. Medellín: Inéditos Ltda.
- Milán, E., Sánchez, A., Valente, J. y Varela, B. (2002). *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950 - 2000)*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Montoya, P. (2005). Pedro Gómez Valderrama. Mito y el Frente Nacional. *Estudios de Literatura Colombiana* (17), 71- 81.
- Romero, A. (1985). *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura.
- Romero, A. (1988). *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Ediciones Pluma.
- Silva, J. A. (2011). *José Asunción Silva: poesía y prosa*. Eduardo Camacho Guizado (Selección y prólogo). Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, J. (1987). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI
- Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pacheco, J. E. (2004). «Prólogo». En Gutiérrez Girardot, R. *Modernismo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Villaurrutia, X. et al (1986). *Antología de la poesía moderna española Laurel*. México: Editorial Trillas.

### **Bibliografía de Héctor Rojas Herazo**

#### **Poesía.**

Rojas Herazo, H. (1952). *Rostro en la soledad*. Bogotá: Kelly.

Rojas Herazo, H. (1956). *Desde la luz preguntan por nosotros*. Bogotá: Kelly.

Rojas Herazo, H. (1961). *Agresión de las formas contra el ángel*. Bogotá: Kelly

Rojas Herazo, H. (1995). *Las úlceras de Adán*. Bogotá: Norma.

Rojas Herazo, H. (2004). *Poesía rescatada 2. (Obra poética 1938 - 1995)*. Beatriz Peña Dix (Estudio preliminar y notas). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Rojas Herazo, H. (2006). *Candiles en la niebla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

#### **Novela.**

Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Rojas Herazo, H. (1984). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Oveja Negra.

Rojas Herazo, H. (1998). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

#### **Ensayo y notas periodísticas.**

Rojas Herazo, H. (1973). *Señales y garabatos del habitante*. J.G. Cobo Borda (Comp.). Bogotá: Colcultura.

Rojas Herazo, H. (1993). «Prólogo». Roca J. M. *Prosa reunida*, vol. 79. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

Rojas Herazo, H. (2003a). *Vigilia de las lámparas*. En García Usta, J., *Obra periodística*, vol. I. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.

Rojas Herazo, H. (2003b). *La magnitud de la ofrenda*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.

### **Sobre su obra y contextos.**

Arango, G. (1995). *Un ramo de nomeolvides (García Márquez en El Universal)*. Cartagena: Tercer Mundo, El Universal.

Bolaño, A. (2005). Silencio y existencialismo en Respirando el verano, de Rojas Herazo. *La Casa de Asterión*, v (17). Recuperado de: <http://lacasadeasterion.homestead.com/v5n17sil.html>

Bustos, R. (1994, 27 de noviembre). Una metáfora del fuego. *Magazine Dominical, El espectador*, (604), 17.

Bustos, R. (1999). «El Caribe purgatorial: Héctor Rojas Herazo o la imaginación del fuego». En *Memorias del IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.

- Bustos, R. (2000). *Héctor Rojas Herazo-Gustavo Ibarra Merlano: Dictados del agua y el fuego*, (Tesis de maestría). Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia.
- Caballero, A. (2000). Las úlceras de Adán o la conciencia del destierro. *La casa de Asterión* (1). Recuperado de: [http:// www.lacasadeasterion.homestead.com.v1n1adan.html](http://www.lacasadeasterion.homestead.com.v1n1adan.html)
- Cárdenas, A. (2002, julio-diciembre). Héctor Rojas Herazo: visión poética y conciencia autoral. *Cuadernos de Literatura*, VIII (16). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 13-36.
- Castillo, A. (1997). Nuevas ganancias poéticas de Rojas Herazo. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 40, p.1. Recuperado de: [www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40/b40e./htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40/b40e./htm).
- Ferrer, G. et al (2005). La poética de Héctor Rojas Herazo (1921-2002). En *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, Homenaje a Héctor Rojas Herazo*, (1). Barranquilla.
- García Usta, J. (Comp.) (1994). *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena.
- García Usta, J. (1995). *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Cartagena: Escribir Asesores.
- García Usta, J (1998). Prólogo a *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura
- García Usta, J (2007). *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Goyes, J. C. (2005). El deseo de la sombra. Poesía y pintura de Héctor Rojas Herazo. Monografía. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, (29).

- Guzmán, G., Fals, O. & Umaña, E. (1962). *La violencia en Colombia*, vols. 1 y 2. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Luque, H. (1999). Hay que llevar el circo a cuestras. *Magazine Solar, El periódico de Cartagena*, (18), Cartagena, pp. 8-9.
- Ortega González (2004). Cantos de amor y muerte: Acercamiento a los poemas de *Si mañana despierto* de Jorge Gaitán Durán. *Casa de Asterión*. Recuperado de: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n17gaitan.html>
- Quintero, J. (2006) El espacio en *Las úlceras de Adán* de Héctor Rojas Herazo: el doble significado de lo cotidiano. *Hipertexto* (4), 129-137. Recuperado de: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper4quintero.pdf>
- Quintero, J. (2004, enero-junio). El salmo de la derrota de Héctor Rojas Herazo. *Estudios de literatura colombiana*, (14), 137-145.
- Quintero, J. (2005). El «suburbio del ídolo» de Héctor Rojas Herazo desde una lectura del rizoma. *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y Cultura* (5). Recuperado de: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/quintero.htm>
- Roca, J.M. (2006). «Mientras nos alumbra un cándil». En *Candiles en la niebla* (pp.2-3). Barranquilla: Uninorte.
- Roca, J.M. (Comp. y prólogo) (2001). *En las esquinas del viento (antología de H. Rojas Herazo)*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Rodríguez, Y. (2000). Las úlceras de Adán: jeroglífico del desconsuelo. *La Casa de Asterión* (1). Recuperado de: <http://www.lacasadeasterion.homestead.com/v1n1jeroglif.html>



- Santos, E. (2006, julio-octubre) Rostro en la soledad: el esplendor de la rebeldía (aproximación a un poemario germinal de Héctor Rojas Herazo). En *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* (33), año XI.
- Santos, E. (2008). *Rostro en la soledad: el esplendor de la rebeldía. Cuerpo trágico y hombre abismado en la obra poética de Héctor Rojas Herazo* (Tesis de pregrado), Universidad de Cartagena, Cartagena, Colombia.
- Suescún, A. (2009). *Ceniza salobre, entrevistas con Gustavo Ibarra Merlano*. Cartagena: Ediciones Tecnológica de Bolívar.
- Torres, O. (1997). Función social de las vísceras. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (40),1  
Recuperado de: [www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40b40d.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40b40d.htm)

### **Bibliografía de Jorge Gaitán Durán**

#### **Poesía.**

- Gaitán Durán, J. (1946). *Insistencia en la tristeza*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Gaitán Durán, J. (1947). *Presencia del hombre*. Bogotá: Ediciones Espiral.
- Gaitán Durán, J. (1951). *Asombro*. Colección Nuevo Mundo. París: Imprimerie E. Durad.
- Gaitán Durán, J. (1954). *El Libertino*. Bogotá: Ediciones Espiral.
- Gaitán Durán, J. (1958). *Amantes. Mito*, año IV, (22 -23), Bogotá.
- Gaitán Durán, J. (1961). *Si mañana despierto*. Colección poesía contemporánea.  
Bogotá: Ediciones Mito.

Gaitán Durán, J. (1964). *China. Revista Eco*, IV (5). Bogotá.

### **Diario.**

Gómez Valderrama (1975) (Comp. y prólogo). *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Colcultura.

### **Ensayo.**

Gaitán Durán, J. (1959). *La revolución invisible*. Bogotá: Ediciones Tierra Firme.

Gaitán Durán, J. (1960). El Libertino y la revolución. En *Gaitán Durán Jorge: Sade, textos escogidos y precedidos por un ensayo: El libertino y la revolución*. Bogotá: Ediciones Mito.

### **Cuento.**

Gaitán Durán, J. (1975a). «La duda». En Gómez Valderrama (Comp. y prólogo). *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Colcultura.

Gaitán Durán, J. (1975b). «Serpentario». En Gómez Valderrama (Comp. y prólogo). *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Colcultura.

### **Opera.**

Gaitán Durán, J. (1961). *Los hampones*. Luis Antonio Escobar (Música). Bogotá: Ediciones Mito.

### **Compilaciones.**

Gómez Valderrama, Pedro (Comp. y prólogo) (1975). *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Colección Biblioteca Básica, xvi. Bogotá: Colcultura.

Mauricio Ramírez Gómez (Comp. y prólogo) (2004). *Un solo incendio por la noche: Obra crítica periodística y literaria recuperada de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

### **Artículos y notas publicadas en *Mito*.**

Gaitán Durán, J. & Valencia Goelkel, H. (1955a, abril-mayo). Presentación de *Mito*, *Mito* (1), Bogotá.

Gaitán Durán (1955b, abril- mayo). Sade contemporáneo; Nota sobre *Los mandarines* de Simone de Beauvoir; Nota sobre *La hojarasca* de G.G. Márquez; Nota sobre *Nido de ratas* de Elia Kazan *Mito* (1), Bogotá.

Gaitán Durán (1955c, junio-julio). *Monsieur le Six* (correspondencias del Marqués de Sade); Notas sobre *Historia universal de la infamia*, de J.L. Borges; *Carmen de fuego*, de Otto Preminger. *Mito* (2). Bogotá.

Gaitán Durán (1955d, agosto-septiembre). Notas sobre «La exposición de Cecilia Porras» y *El hombre y Dios*, de Dámaso Alonso. *Mito* (3), Bogotá.

Gaitán Durán (1955e, octubre-noviembre). Nota sobre *Los tiempos modernos*, de Charles Chaplin; Libertad de expresión I. *Mito* (4), Bogotá.

Gaitán Durán (1955, diciembre- 1956, enero). Libertad de expresión II. *Mito* (5), Bogotá.

Gaitán Durán (1956a, junio-julio). Nota sobre *La Strada*, de F. Fellini. *Mito* (8). Bogotá.

Gaitán, Durán (1956b, octubre-noviembre). Nota sobre *El arco y la lira*, de Octavio Paz. *Mito* (10). Bogotá.

Gaitán, Durán (1957a, febrero). Traducción de *Las sirvientas*, de Jean Genet. *Mito* (12). Bogotá.

Gaitán, Durán (1957b, febrero). Baldomero Sanín Cano. *Mito* (13). Bogotá.

Gaitán, Durán (1957c, agosto-septiembre). Diálogo con Eduardo Franco sobre *Las Guerrillas del llano*. *Mito* (15). Bogotá

Gaitán, Durán (1957d, mayo-junio). Miseria de una filosofía. Sobre el asesinato de Imre Nag. *Mito* (19). Bogotá

Gaitán, Durán (1958, noviembre-diciembre). Traducción de *Un corazón bajo la sotana*, de Arthur Rimbaud. *Mito* (22-23). Bogotá

Gaitán, Durán (1959, noviembre-diciembre). Notas de lectura; Gerard Philippe. *Mito* (27-28). Bogotá.

Gaitán, Durán (1961, abril). Información sobre Cuba. *Mito* (35). Bogotá

Gaitán, Durán (1961, mayo-junio). La muerte de un fotógrafo ambulante; Yury Gagarin y Gary Cooper; 20 de julio; Pepe, el buen vecino; Hacia la filosofía; Dos festivales; Seis años. *Mito* (36). Bogotá

Gaitán, Durán (1961, julio-agosto; septiembre-octubre). Los desesperados; Jorge Guillén en Bogotá. *Mito* (37-38). Bogotá

Gaitán, Durán (1961, diciembre- 1962, enero). La cultura en México. *Mito* (39-40). Bogotá

### **Bibliografía sobre el autor y la revista *Mito*.**

Arango, G. (1990). «Gaitán Durán: un poeta narcisista». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 59 - 92). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Caballero, J.M. (2001). *La costumbre de vivir: la novela de la memoria II*. Madrid: Alfaguara

Caballero, J.M. (2004). *Tiempo de guerras perdidas: la novela de la memoria I*. Barcelona: Alfaguara.

Carranza, M.M. (1990). «La lucidez del intelectual». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 143 - 156). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Cobo, J. G. (1975). *Mito: 1955- 1962. Selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Cobo Borda, J.G. (1976). «Jorge Gaitán Durán». En *La alegría de leer* (pp. 171 -174). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Cobo Borda, J.G. (1988b). «Mito». En *Manual de literatura colombiana*, t. II (pp. 130-191). Bogotá: Procultura.

Cote, E. (1990). «Claridad y universo moral de *El Libertino*». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 93 -102). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Cote, P. (1990). «Epístolas alrededor de *Mito*. En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*» (pp.169-200). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Charry, F. (1975). «Jorge Gaitán Durán». En *Lector de poesía* (pp. 43-56). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Charry, F. (1985). «Mito». En *Poesía y poetas de Colombia* (pp.119 -148). Bogotá: Procultura.
- Dupuy, C. (1990). «El erotismo en la poesía de Jorge Gaitán Durán». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 65 - 91). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Gaitán, E. (1990). «La revolución invisible: el legado político de Jorge Gaitán Durán». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp.113 -142). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- García, A. (S.F.). Todo es muerte o amor [Web log post]. Recuperado de: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/XIV/garcia.html>
- García, J., & Arévalo, G. A. (1988). «Mito». En *Historia de la poesía colombiana* (pp.381 -452). Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva.
- Gómez, P. (1975). «El regreso para morir es grande». En *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* (pp.9-16). Bogotá: Colcultura.
- Gómez, P. (1991). *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Procultura.
- Goytisolo, J. (2002). *Coto vedado, en los reinos de Taifa*. Barcelona: Península.
- Gutiérrez, R. (1990). «Eros y política». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 51 - 58). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Jaramillo, D. (1989). «Prólogo». En Jorge Gaitán Durán. *Amantes y otros poemas* (pp.11 -39). Bogotá: El Áncora Editores.
- Jaramillo, D. (1995a). «Acerca de la vida y obra de Jorge Gaitán Durán». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 237- 262). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Jaramillo, D. (1995b). «Cronología de Jorge Gaitán Durán». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp.263-275). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Jiménez, D. (2007). «Jorge Gaitán Durán: 1924-1962». En Castro-Gómez, S., Flórez, A., Hoyos, G., & Millán, C. (Eds.). *Pensamiento Colombiano del siglo xx*. Vol. 1. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Liscano, J. (1990). «Gaitán Durán: erotismo y pulsión de muerte». En Valencia Goelkel H. et al. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp.23 - 50). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Marín, P. (2007, enero-marzo). Ética estética y erotismo: la reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán. *Revista Iberoamericana*, LXXIII (218), 195 - 209.
- Montoya, P. (2010, julio-diciembre). Mito y España. *Estudios de literatura colombiana*, (27), 41-55.
- Moreno, R.H. (1989). Mito: memoria y legado de una sensibilidad. *Boletín cultural y bibliográfico*, XXVI (28), Bogotá: Banco de la República. Recuperado de: [www.banrep.gov.co/blaavirtual/bolet3/bol18/mito.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/bolet3/bol18/mito.htm).
- Ortega, M. E. (2004, abril-mayo-junio). Cantos de amor y muerte: acercamiento a los poemas de Si mañana despierto de Jorge Gaitán Durán. *La casa de Asterión*, v (17). Recuperado de: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n17gaitan.html>.

- Paschen, H (1995). La vanguardia recuperada: elementos de renovación en el grupo colombiano Mito (1955 – 1962). *Gaceta*, 61-65. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rivas, C. (2010). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Roa, J. P. (2008, 17 de septiembre). Jorge Gaitán Durán o las palabras del apátrida [Web log post]. Recuperado de: [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/10\\_17\\_09\\_08.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/10_17_09_08.html)
- Romero, A. (1984). Los poetas de Mito. *Revista Iberoamericana* (128-129), 689-755.
- Sarmiento, P. (2006). *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Torres, O. (S.F.). *Gaitán Durán, Jorge*. Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado de: [www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gaitrica.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gaitrica.htm).
- Valencia Goelkel, H. (1990a). «Gaitán Durán: el poeta y sus dioses». En *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 11- 22). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Valencia Goelkel, H. (1990b). «Nuestra experiencia de Mito». En *Textos sobre Jorge Gaitán Durán* (pp. 159 - 168). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

### **Bibliografía de Álvaro Mutis**

#### **Compilaciones.**

- Mutis, A. (1973). *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-1970)*. Barcelona: Barral Editores.



- Mutis, A. (1977). *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-1997)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mutis, A. (1981a). *Poesía y prosa*. Santiago Mutis (Ed. y Comp.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura- Cocultura.
- Mutis, A. (1985). *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, T.1. Santiago Mutis (Ed.). Bogotá: Procultura.
- Mutis, A. (2001). *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara.
- Mutis, A. (2002a). *Álvaro Mutis. Poesía: Antología personal*. Barcelona: Ediciones Áltera.
- Mutis, A. (2002b). *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-2000)*. Madrid: Visor Libros
- Mutis, A. (2002c). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.

### **Poesía.**

- Mutis, A. & Patiño, C. (1948). *La balanza*. Bogotá: Talleres Prag.
- Mutis, A. (1953). *Los elementos del desastre*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Mutis, A. (1955). *Reseña de los hospitales de ultramar*. *Mito*, (1 y 2) 72-74. Bogotá.
- Mutis, A. (1959). *Memoria de los hospitales de ultramar*. *Mito*, año v (26), 103-110. Bogotá.
- Mutis, A. (1965). *Los trabajos perdidos*. México: Ediciones Era.
- Mutis, A. (1981b). «Textos olvidados». En *Poesía y prosa*. Santiago Mutis (Ed. y Comp.).
- Mutis, A. (1981c). *Caravansary*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 357-390.

Mutis, A. (1984). *Los emisarios*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mutis, A. (1985). *Crónica regia y alabanza del reino*. Madrid: Cátedra.

Mutis, A. (1986). *Un homenaje y siete nocturnos*. México: Ediciones El Equilibrista.

### **Relatos y cuentos**

Mutis, A. (1981d). «La mansión de Araucaima (Relato gótico de tierra caliente)». En *Poesía y prosa* (pp. 125-161). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, A. (1981e). «Cuatro relatos: El último rostro, La muerte del estratega, Antes de que cante el gallo, Sharaya». En *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 163-240.

### **Ensayos y escritos varios**

Mutis, Álvaro (1981f). «La desesperanza». En *Poesía y prosa* (pp.283-302). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, Álvaro (1981g). «¿Quién es Barnabooth?». En *Poesía y prosa* (pp. 303-323). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, Álvaro (1981h). *Diario de Lecumberri* (1981). En *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 241-282.

Mutis, Álvaro (1981i). *Textos de Alvar de Mattos* (1981). En *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 325-355.

Mutis, Álvaro (1981j). «Bitácora del reaccionario» (pp. 407-452 y 471-529). En *Poesía y prosa*.

Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, Álvaro (1981k). «Rincón reaccionario». En *Poesía y prosa* (pp. 453-470). Bogotá:

Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, Álvaro (1997). *Contextos para Maqroll*. Ricardo Cano Gaviria (Ed.). Tarragona:

Ediciones Igitur.

Mutis, Álvaro (1997). «Discurso con ocasión de la recepción del Premio Príncipe de Asturias de

las Letras 1997»; «Discurso con ocasión de la recepción del Premio Reina Sofía de

Poesía Iberoamericana 1997». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 13-

18). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.

Mutis, Álvaro (2002a). *Desde el solar (1946-1996)*. Santiago Mutis (Ed. y Comp.). Bogotá:

Ministerio de Cultura, Universidad Nacional de Colombia.

Mutis, Álvaro (2002b). *De lecturas y algo de mundo*. Santiago Mutis (Ed.). Barcelona: Seix

Barral.

## Entrevistas

Barnechea, A. & Oviedo, J.M. (1981). «La historia como Estética». En *Poesía y prosa* (pp. 576-

598). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Balza, J., Medina, J. R. (1993). «Maqroll y las batallas perdidas». En *Tras las rutas de Maqroll*

*El Gaviero* (pp.68-79). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- Canfield, M. (2005a). Mutis y Maqroll entre la historia y el universo de la creación. *Cuadernos Literarios*, II (4). Lima: Fondo de la Universidad Católica.
- Cuellar, R. (1993). «Álvaro Mutis o el lenguaje del mito poético» (fragmento). En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.99-110). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- García, E. (1993). *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- García Márquez, E. (1981). «El boom es un tranvía al que todos desean subirse». En *Poesía y prosa* (p.575). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- García Márquez, G. (1981). «Una generación de bobitos». En *Poesía y prosa* (pp.537-542). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- García, I y Serrano, S. (2002). Un encuentro con Álvaro Mutis en El Escorial. En *Cuadernos Hispanoamericanos* (169). Samuel Serrano (Dossier). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 43-50.
- Giraldo, L. (1981). «En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida». En *Poesía y prosa* (pp.565-575). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mallet, B. (1993). «La Nieve del Almirante: una charla con Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.80-84). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mergier, A. M. (1993). «Entrevista con Álvaro Mutis en París». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 58-67). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Miranda, A. (1993). «Una visita a Carlos Patiño Roselli». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 53-57). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- Oquendo, D. (1981). «Literatura, simplemente». En *Poesía y prosa* (pp. 651-657). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pacheco, C. (2001). «Entrevista en *Uno más Uno*, México, 1981» (fragmento). En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 54-55). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Perales, M. (1981). «La sola palabra intelectual me produce urticaria» (fragmento). En *Poesía y prosa* (pp. 658-659). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pérez-Luna, E. (1981). «No soy muy optimista en relación a este continente». En *Poesía y prosa* (pp. 605-609). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pinilla, A. (1993). «Entrevista a Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 85-98). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pitty, D. (1981). «La obligación política del escritor es decir eficazmente su visión de la vida». En *Poesía y Prosa* (pp. 602-605). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Poniatowska, E. (1981a). «Escritor colombiano encarcelado en México»/ «Cómo se hizo la producción de “El Cochambres”». En *Poesía y prosa* (pp. 549-557 y 557-563). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Poniatowska, E. (1981b). «Corte de cabeza de mitos literarios». En *Poesía y prosa* (pp. 598-602). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Quiroz, F. (1993a). Álvaro Mutis. «Todos mis poemas llevan un sueño escondido». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 111-116). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Quiroz, F. (1993b). *El Reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*.

Santafé de Bogotá: Norma

Rábago, G. (1981). «El hombre se acabará el día que se acabe la poesía». En *Poesía y prosa* (pp. 610-616). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Valencia, G. (1981). «Hubiera querido vivir...». En *Poesía y prosa* (pp. 543-549). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

### **Bibliografía sobre Álvaro Mutis.**

Alstrum, J. (1993), «Metapoesía e intertextualidad: las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 251-260). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Amidon, A. (1993). «Mutis en Gran Bretaña». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (p.171-177). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Aristizabal, A. (2002). *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Aurelio Arturo (1981). «La balanza». En *Poesía y prosa* (pp. 663-664). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Barrero, M. (2005). «Primer ciclo narrativo de Álvaro mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hamelin*». En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 127-135.

- Burgos, R. (1988). «(Itinerario de una lectura) Gaviero loco: rostro y espejo». En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (pp.173-185). Santiago Mutis (Ed.). Cali: Proartes, Gobernación del Valle, Revista Gradiva.
- Cadavid, J. (1999). Sermón de Maqroll El gaviero. Recuperado de: [www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1999/110summa.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1999/110summa.htm)
- Canfield, M. (1993). «Maqroll: de la poesía a la novela». En *Álvaro Mutis, Semana de Autor-1992* (pp. 21-29). Pedro Shimose (Ed.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Canfield, M. (1993). «Maqroll el Gaviero: un peregrino elegido por los dioses». En *Álvaro Mutis, Semana de Autor-1992* (pp.30-40). Pedro Shimose (Ed.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Canfield, M. (2001). «De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 283-309). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Canfield, M. (2005b). Poesía onírica y sueños contados. *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica. 43-57.
- Cano Gaviria, R. (2001). «Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 321-337). Javier Ruiz Portella (Ed). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Cano Gaviria, R. (2002). El Húsar, breve descripción de una forma. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (169). Samuel Serrano (Dossier). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 27-33

- Carranza, M.M. (1993). «La nieve del Almirante». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Castañón, A. (2001). «El tesoro de Mutis». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 195-206). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Castillo, A. (1988). «Bibliografía de y sobre Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (pp. 381-413). Santiago Mutis (Ed.). Cali: Proartes, Gobernación del Valle, Revista Gradiva.
- Cobo, J.C. (1973). «La poesía de Álvaro Mutis». En *Summa de Maqroll el Gaviero* (pp. 7-52). Barcelona: Seix Barral.
- Cobo Borda, J.C. (1988c). *Para leer a Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta.
- Cobo Borda, J.C. (1989). *Álvaro Mutis*. Bogotá: Procultura.
- Cobo Borda, J.G. (1973). «Prólogo». *Summa de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Barral Editores, S.A.
- Cortés, M. (1993). «Las obsesiones poéticas de Maqroll El Gaviero». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 221-230). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cortés, M (1993). «Las vastas geografías de la noche en la obra poética de Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 231-241). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cruz Kronfly, F. (1988). «La Nieve del Almirante o la agonía en la modernidad (Una aproximación al drama de la modernidad en la obra de Álvaro Mutis)». En *Tras las rutas*



- de Maqroll el Gaviero* (pp.133-142). Santiago Mutis. (Ed.). Cali: Proartes, Gobernación del Valle, Revista Gradiva.
- Charry Lara, F. (1981). «Los elementos del desastre» (Fragmento). En *Poesía y prosa* (p. 668). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Charry Lara, F. (1981). «La poesía de Mutis». En *Poesía y prosa* (pp. 713-715). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- D'Angelo, B. (2005). Los elementos de la desesperanza. Reseña de los hospitales de ultramar y de las crónicas poéticas de Álvaro Mutis. En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). M. Canfield y B. D'Ángelo (Ed.). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 29-40.
- De Roux, R. (2006). Álvaro Mutis: la historia sin ilusiones. *C.M.H.L.B. Caravelle*, (86). Toulouse, 229-246.
- Ferdinandy, M. de (2001). Acerca del cuento de Álvaro Mutis «La muerte del estratega». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 124-127). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- García, E. (2001). «La prosa de la desesperanza». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (207-213). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- García, E. (2002). El Gaviero loco de ultramar. En *Cuadernos Hispanoamericanos* (619),. Samuel Serrano (Dossier). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 15-19
- García, J. (1993). «La nieve del Almirante: Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 163-166.

- Gimferrer, P. (1981). «La poesía de Álvaro Mutis». En *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 702-705.
- Gómez, B. (2005). La reescritura como viaje. Epifanía y desesperanza en la obra de Mutis. En *Cuadernos Literarios*, año 4 (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 61-77.
- Gómez, P. (1993). «La odisea del Almirante». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 167-169.
- Guarducci, G. (2005). Las raíces de Maqroll. En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 151-161.
- Hernández, C. (1996). *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila.
- Hernández, C. (1993). «Los amores de Maqroll en el anverso social». En *Álvaro Mutis, Semana de Autor-1992*. Pedro Shimose (Ed.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 67-78.
- Hoyos, A. (1981). «Poeta de mares y de vidas». En *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 698-701.
- Juaristi, J. (2001). «Don Álvaro o la fuerza del sino». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (179-194). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Lefort, M. (2005). Maqroll el Gaviero: nobleza y grandeza del vencido. En *Cuadernos Literarios*, año 4 (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 81-89.
- Lepape, P. (2001). «Victorias de ultratumba». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (143-147). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.

- Lepape, P. (2001). «Las regiones del alma». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 173-176). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- López, E. (2002). «Una vana tarea». En *Álvaro Mutis, Poesía: Antología personal* (pp.9-11). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Manriquez, J. (1993). «Álvaro Mutis. Un homenaje y siete nocturnos». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 203-207). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Martos, M. (2005). Álvaro Mutis: Quimera y realidad. En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 19-26.
- Maspero, F. (2001). «Álvaro Mutis o la desesperanza optimista». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 159-164). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Matamoras, B. (2005). Maqroll, el caballero flotante. En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 93-99
- Michaels, L. (1993). «Un gran lector y un gran amante». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.173-177). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Montejo, E. (1988). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montejo, E. (2001). «No son seres inventados». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 177-178). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Mora y Figueroa, S. de (2001). «Álvaro Mutis Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 1997». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 149-158). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.

- Moreno, M. (2005). La muerte como condición de la desesperanza mutisiana: un viaje al paisaje de las muertes de Maqroll. En *Cuadernos Literarios*, año 4 (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 103-123
- Moreno-Durán, R. H. (1993). «La prosodia escondida de Alvar de Mattos». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.191-197). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mutis, S. (1993). «Las fronteras inconclusas entre la poesía y la novela en la obra de Álvaro Mutis». En *Álvaro Mutis: Semana de Autor-1992* (pp.41-46). Pedro Shimose (Ed.). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Ospina, W. (2002). Álvaro Mutis. En *Cuadernos Hispanoamericanos* (619). Samuel Serrano (Dossier). Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 7-13
- Oviedo, J. M. (1981). «Rigor y fastuosidad». En *Poesía y prosa* (pp.696-697). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.1). «Summa poética (1973)». En *Poesía y prosa* (pp.710-712). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Oviedo, J. M. (1993). «Caravansary: Hastío y fervor». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.1198-202). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pacheco, J. E. (1981). «La fuerza original de Álvaro Mutis». En *Poesía y prosa* (pp.686-687). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Panabiere, L. (2001). «Lord Maqroll». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 165-172). Ruiz Portella, J. (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.

- Panabiere (1993). «Las rutas *hermuticianas* o *hermúticas* de Maqroll el Gaviero». En Shimose, P. (Ed.) *Álvaro Mutis, Semana de Autor-1992* (pp.97-101). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Paz, O. (1981). «Los hospitales de ultramar». En *Poesía y prosa* (pp. 681-685). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Pérez, C. (2002). *La valoración nihilista del mundo en Álvaro Mutis*. Riohacha: Universidad de la Guajira, Colección Ciencias Sociales.
- Ponce de León, G. (2002). *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Porras, M. del C. (2006). *Mirada anacrónica y resistencia: la obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- Rodríguez, F. (2005). Mito e historia en Ilona Llegaba con la lluvia. En *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica. 139-148.
- Rodríguez, F. (2000). *De Mutis a Mutis: para una ilícita lectura de Maqroll El Gaviero*. Viaggio-Lucca: Mauro Baroni Editore.
- Rojas, H. (1981). «La poesía de Mutis». En *Poesía y prosa* (pp.671-673). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Romero, A. (1993). «Visitación de Maqroll el Gaviero». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.178-184). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Ruiz, C. (1999). «Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis». En *Summa de Maqroll el Gaviero, poesía, 1948-1997*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Ruiz, C (1997). «Introducción». *Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía, 1948-1997*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ruiz, J.E. (1981). «La poesía de Mutis». En *Poesía y prosa* (pp.673-677). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Ruiz, J. (2001). «La democracia en cuarentena». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, pp. 97-122. Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Ruy Sánchez, A. (2001). «La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales de tierra caliente». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 237-248). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Sarduy, S. (2001). «Prólogo para leer como un epílogo». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp.317-319). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Sefamí, J. (1993a). «Maqroll, la vigilancia del orden». En Varios Autores. *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 117-160). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Sefamí, J. (1993b). «La palabra en el desastre: Arte poética de Álvaro Mutis». En Varios Autores. *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.208-220). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Serrano, S. (2004). *Maqroll El Gaviero, conciliador de mundos* (Tesis doctoral *cum laudem*). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Serrano, S. (2005). «Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos». *Cuadernos Literarios*, año 4, (2). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 165-171.

- Sheridan, G. (1981). «La vida, la vida verdaderamente vivida...». En *Poesía y prosa* (pp. 616-651). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Sheridan, G. (2001). «Los emisarios de Álvaro Mutis». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 253-262). Ruiz Portella Javier (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Siemens, W. (1993). «El limbo de lo contingente. Ideología del relato en Álvaro Mutis». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp. 242-250). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Siemens, W. (2001). «El renacimiento de Maqroll en Jamil y “Un Rey Mago en Pollensa”». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 263-277). Ruiz Portella, J (Ed.). Barcelona: Ediciones Áltera.
- Sucre, G (1975). «Una fértil miseria». En *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sucre, G. (1981). «El poema: una fértil miseria». En *Poesía y prosa* (pp.716-731). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Téllez, H. (1981). «La poesía de Mutis». En *Poesía y prosa* (pp.668-671). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Téllez, H. (1981). «Los trabajos perdidos». En *Poesía y prosa* (pp.690, 695). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Valencia, H. (1981). «Sobre una línea de Álvaro Mutis». En *Poesía y prosa* (pp. 677-680). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Valencia, H. (1981). «Diario de Lecumberri». En *Poesía y prosa* (pp. 688-689). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- Valverde, D. (2001). «Don Álvaro ante el Rey tantos años después». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp. 215-227). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Álitera.
- Varón, P. (1981). «La mansión de Araucaima». En *Poesía y prosa* (pp.706-709). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vinyes, R. (1981). «La balanza». En *Poesía y prosa* (pp.665-667). Bogotá: Instituto Colombiano.
- Villoro, J. (1993). «El metal imaginario. Una lectura de Amirbar». En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (pp.185-190). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Volkening, E. (2001). «El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis». *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp.135-141). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Álitera.
- Zalamea, A. (2001). «La nieve del Almirante, el Diario de Maqroll y Álvaro Mutis». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp.229-235). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Álitera.
- Zuluaga, C. (2001). «Lector de Álvaro Mutis». En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (pp.249-251). Javier Ruiz Portella (Ed.). Barcelona: Ediciones Álitera.

## Filmes

- Ilona llegaba con la lluvia*. (1996). Director: Sergio Cabrera. Coproducción: Colombia/España.
- La mansión de Araucaíma* (1986). Director: Carlos Mayolo. Producción: Focine, Colombia.



## EXTENDED SUMMARY

**Key Words:** the death of God, nihilism, the holy, the sacred, modernity, mitopoiesis, inmanentismo, secularization, dramaturgy of salvation, imaginary of evil, imaginary vector of darkness, rebellion, regimes of imagination, archetype, schema, prometeismo, *Mito* magazine.

### 1. General Introduction

The relationship between literature and religion (and more precisely poetry and religion), in the manner it takes form in the era of modernity, joins the three studies that trace the mark of what I have named the *faces of God*, in three authors from the decade of the 1950s; the contemporary Colombian poetry of: Héctor Rojas Herazo (1921- 2002), Jorge Gaitán Durán (1924-1962) and Álvaro Mutis (1923). These authors have usually been situated within the so called *Generation of Myth* (the translation is mine), due to the proximity they have with the Colombian magazine *Mito* (1955-1962), created by one of these three authors: Jorge Gaitán Durán. This magazine constituted, undeniably, one of the founding milestones in the process of modernity in the Colombian culture. In each one of the three authors that I study, the idea of religiosity is seen essentially as agonic, tense, and problematic. In this research, in particular, I concentrate on how this type of religiosity is conformed and which ones are the implications in the sphere of cultural and literary modernity and as a concept in general; specifically with the three Colombian poets I have already mentioned.

This idea presupposes from my part an exploration of the great axis of modernity the *death of God* and which it conveys the secular inmanentismo which are seen as the background and hermeneutic key; having into account that both of them have mutual implications. This

means to me, the moment when the human being was obligated to be just with himself/herself; a situation that determines him/her to feel that he/she is living in a demanding and arduous condition: that of feeling orphan in respect to any transcendence; and as a result of this condition facing the agonic possibility of creating himself/herself in the sinuous path of immanency. The consequences of this condition become crucial at the moment of understanding modern and contemporary literature over time.

In respect to the relationship established between poetry and religion, at least as it works in the situations of the modern world, and what is relevant for this research, the ideas presented by George Bataille were taken into account; particularly, his argument in relation to the poetry of William Blake where Bataille illustrates the complexity of modern poetry. According to Bataille (2010) the non-autonomous poetry is associated to the plenitude of the *mitopoiético* capacity the human being has. In the same manner, the autonomous poetry is associated to that feeling of loss or crisis of this *mitopoiético* capacity. In this sense modern poetry (constitutively autonomous) is thus, in a general way and essentially, a *mitopoiético* impotence, spectral wish of *religacion* (understanding this term as a transcendental dimension the human being has with him/herself concerning religion); religion in the way that it is only an impossible wish, at least a conflictive one.

### 1.1 Statement of Problem

The question that constituted the point of departure for this research is very punctual - How is it possible to show the complex modernity developed in the poetry of Héctor Rojas

Herazo, Jorge Gaitán Durán and Álvaro Mutis, authors classified within the so called Generation of Myth, in the fifties in Colombia?

Finding a response to this question requires furthering the specific traces of the question in itself. It also demands to subscribe their poetic productions in the orbit of the concept that operates as macro in this research *the death of God* and which it brings in itself the display of the secular inmanentismo of modernity; that is to say, which transforms this concept in a reflection about what modernity is and which one the place of the poetic imagination in this era is.

## 1.2 The religious element as a critical perspective

The concept of *abnormality*<sup>193</sup> which Hugo Friedrich defines as a feature of modern poetry has an ultimate religious substratum. In this way, examining the concept of Christianity that some authors want to find in Baudelaire Friedrich points out:

Of course that [...] it is not possible to picture itself without a Christian legacy; but what remains is a Christianity **in ruins**[...]. The subsequent poetry —with the exception to that one from Rimbaud— loses its notion of the **origin of its abnormality in the putrefaction of a decadent Christianity**. But the abnormality remains. And not even the poets who are more rigorous in terms of Christian beliefs want to or can resist to it; such is the case of T.S. Eliot. (Friedrich, 1974: 63, *The translation is mine*)

The religious origin of that *abnormality* traces an interesting signal that must not be put aside in order to get closer to what is called the universe of the sense (universo del sentido) in the

---

<sup>193</sup> It is important to note that the sense of *abnormality* in Friedrich is not a notion of values, as he clarifies.

poets belonging to the modern world, either the European or the American ones. To expand this idea, I examine the proposal made by Rafael Gutiérrez Girardot as a key concept for the comprehension of Modernism. His proposal, when pointing out which ones is an element for a complete comprehension of Modernism — and which becomes a departing point for examining poetry and literature, in general, in the Hispanic American world— highlighted the necessity of locating Modernismo within the display of the modern European culture in a general framework and in this way his ideas connect to the ones presented by Friedrich. Gutiérrez Girardot notes (1983: 34): «Locating Modernism in this general context will open the possibilities to new perspectives and also to explore some aspects of this movement that until now has not been taken into consideration. One of them the religious aspect ». (*The translation is mine*). This proposal, obviously, is also valid for the following literary movements after Modernism, as is the case of the decade of the 1950s in Colombia. The religious aspect within this perspective is not an approach that has generated a special interest to the literary researchers in Colombia; I would say, instead, that the religious element receives and has always received a deceitful look, treated with an offhand manner, and with the sense that it is not particularly relevant to be part of the world of the literary creation.

To illustrate this idea more deeply, the first poet I analyze, Héctor Rojas Herazo, is very appropriate. Even it is evident that the construction of his work is developed having the biblical discourse as a background, the literary criticism, had not paid much attention to analyze this aspect in his poetry, except to some limited and brief references, and some partial notes; subordinating it to other aspects that has been considered as more important ones. That is to say that just recently the critic has begun taking into account the religious aspect and have not

continued giving privileges to the formal aspects and to other thematic horizons. In general terms, the same bias the critic had in the analysis of the poetry of Rojas Herazo has predominated as well in the works of Jorge Gaitán Durán and Álvaro Mutis; in these two authors it is highlighted their immersion within the immanentism of the secularization of modernity; however, the other side of the same coin: the *death of God* is ignored and as a result the religious imbrications of this immanentism.

### **1.3 Hypothesis**

Following what I have previously noted, now I present the hypothesis of this research: inscribed within the particularities of the process of Colombian modernity in general, and specifically to the moment corresponding to the decade of the 1950s, the poetic creations of Hector Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán and Álvaro Mutis constitute very complex aesthetic responses that takes us to that transcendental moment of western modernity: the death of God and the secular immanentism that it conveys in itself; and in this act, always remote and always present, understood as an existential one, finds its most profound explanation and comprehension: its hermeneutic key.

### **1.4 Theoretical and Methodological Aspects**

In terms of theoretic and methodological aspects, this research can be defined as a space of dialogue, a moment to interrelate ideas, and also a coming together element among different theorists. In this sense, it has been an academic experience for the construction of a general

hermeneutic horizon. I have concentrated in the theoretical approaches of Gilbert Durand (structural considerations of imagination); Mircea Eliade (historical dynamism of the archetypes) and Paul Ricoeur (existential *sustratum* of the archetypes), as well as phenomenology of *the sacred and the holy* by Rudolf Otto, and the reflections made about the concept of evil by Bernard Sich  re. I also want to highlight the great contributions made by George Bataille, Albert Camus, Gastón Bachelard, Teodor Adorno, Paul De Man, Hugo Friedrich, W. Iser, Octavio Paz, Rafael Gutiérrez Girardot, Javier Del Prado and Sergio Espinosa Proa.

The monumental archetypology of Gilbert Durand developed in his classic book *The anthropologic structures of the imaginary* (1981), data from the 1960s. This text accompanied by a very classified and detailed schema of what he denominates *regimens of the imagination* is, undoubtedly, one of the greatest efforts made in order to systematize the complex universe of imagination and the archetypal element. In this sense, it constitutes an invaluable tool as it becomes a reference to approximate to a different cultural and literary process. The perspective I explore to carry out this research.

It is certain that Durand's proposal fails when inscribed the dynamic of imagination in two regimes: diurnal and nocturnal (regimes that created by him to reject or to transform the imaginary of darkness); reason by which it has been considered as limited. The objection is that his proposal seems to be very productive for pre-modern cultures—in the most extensive sense of the word pre-modern— but not for the case of a vast zone of the modern culture and literature; specially if we think in the literature of the last centuries; taking into account that a large part of works produced in this time, perhaps the most relevant ones, are seen as elusive to this explicative-comprehensive model.

The book *De la mitocrítica al mitoanálisis (figuras míticas y aspectos de la obra)*. (Durand, 1993), published many years later to the one I have just mentioned, was very useful to me in a sense of instrumental efficiency since it helped me to keep in mind the consolidation the symbolic «apparatus» exercises and which would condensate into three fundamental categories: the schema, the archetype and the symbol; being this reduction of great importance for this research. Trying to solve, in a certain way, the limitation of this archetypological proposal, and for specific interest of this research, I propose not a third regimen but what I, humbly, call an *imaginary vector* which is present in the culture in general and in the literature, and a one that has emerged from the era of modernity and due to the *death of God*. This is a vector that **tends to escape** from the salvific function that Durand prescribes under the imagination, and all its branches, but instead, over a diffuse or evident cult to fascination by Evil; however, a tribute to Durand's reflections and thinking within the ideas inscribed to his orbit. This is called *imaginary vector of darkness and its basic schema* is the rebellion or revolt. Is there ¿—in principles— something that fascinates modern literature more than the aspect of *darkness*, than the vertigo of abyssm, of animalism, the nonsense, that the opening to Evil, than the assumption —not the negation or euphemisms—from the movement, of time and dead? As evidence we can just think in Sade, Lautremont or Lovecraft, o a more recent one Boukowski. Of course, it is necessary to clarify that it is a tense and contradictory fascination.

I consider that the importance of this fascination in modern literature is linked to the fact that defines the existential orb of modernity: the *death of God*, or putting it in Rudolf Otto (1980) terms: *death of the holy*. This *death of God or death of the holy* determines, paradoxically, a kind of movement in reverse, within the general process of «edification and expansion of the West», in

the way the West is seen as «**a shift of the sacred by the holy**» (Espinosa Proa, 1999: 49), taking into account that *the sacred being* displaced, excluded, it ends in a return, asking for its place. *The sacred seen as a return*: here it is the paradigmatic place of darkness in Durand, in the privileged place that establishes it within modernity and that Durand notes. This return of the sacred is possible as a tamer force of the saint, incarnated exemplarily in the Christianity (Otto, 1980), is broken with the radical fact of the *death of God*.

For his part Bernard Sichére (2008) in his genealogic search which are his *Historias del Mal* (Stories of Evil, *the translation is mine*) brings us news and presence of what I call *vector imaginario de lo tenebroso* (*imaginary vector of darkness, the translation is mine*) in the modern world, existing already in the first half of the XVI century, by means of the acute reading he does of Brueghel el Viejo characterized for the swarm movement of his figures and to the disperse composition of those ones. The notion of *metahistory* constitutes a central element in Sichére. That is by the creation of a transcendent elaboration of a *metahistory*, that is in first place a *dramaturgy of salvation*, Christianity illuminates and gives sense to the history of human beings, that fluctuates between the Fall and Redemption, and working as a mean it «encapsulates» the concept of Evil and it shows itself in a dualistic manner as the way to overcome it. It is this *metahistory* which is in crisis or fades in Brueghel.

In the framework of these proposals Sichére expands his work with his reflections about Sade and the romanticism, being those fruits of *the death of God*. In his analysis of romanticism he remarks «[...] the romantic figure of the **rebel subjectivity** in the **way it is in charge of the dimension of the radical evil that has being inherited from the Christian creed** » (Sichére, 2008: 175, *the translation is mine*).



Romanticism, truly, is in charge of the dimension of the radical evil, but doing this in the same manner it is also in charge of salvation. Salvation is something extremely and substantively necessary for the human being as to detach from it so simply. On the other hand, the concept of Evil is inconceivable without its counterpart. Thus, in the spiritual economy of Christianity, Evil and its consequence is so imperative: the guilty subject, knowing that this is the presupposed act, the tool that opens the ways to salvation. From my perspective, some analogues works in the complex spiritual economy of romanticism (of a significant part of romanticism) but in a different key; not in vain the motive of salvation moves from what is a purely religious field to that one of the art: salvation by art (salvation in the hands of art). The artist is in charge of the concept of evil and in that sense he/she is in certain way, a Christic mediator. In modern literature, *the imaginary vector of darkness* displays, acquires, thus, an autonomous statute: constitutes a type of polemic inverted sign (or counter polemic sign, if that is the case), not of light, but of darkness that harmonizes, rejects, inverts or reformulates the whole view of the archetype of diurnal (already, a polemic concept) and the nocturnal.

The schema under the imagination exercises a mobile *schema of rebellion or revolt* (that implicitly shows in a great manner the fall, the movement that takes it down, the assumption of the immanency). A schema understood as the conscience of the impossibility of the plenitude, of death without any euphemism. In his most extreme form the *schema of rebellion or revolt* is the movement in itself (without a center, pure wander), while it is an element perceived as a negative feature to other regimes. From the methodological perspective, we will be under the point presented by Durand (1993) in the relationship between *comprehension* and *explanation* in the hermeneutical process, in the framework of figurative structuralism. This one presents it in the

following manner: the literary work offers a dual aspect; on one side, it shows itself as original, singular, irreducible in its individuality; on the other hand, it is possible to be situated «in a network that is meaningful and structural and already existing». This network of meanings, lines or structures of the sense that preexist, takes the literary work to explanatory operations of the annalist who is working toward the comprehension of it. The relationship given between these two hermeneutic poles is dynamic and implicating, in a way that, being the structural tension the essence of the work, this one is only understood «by means of a net of heterogeneous structures, also even and sometimes antagonist that only this net unifies in its unicity», thus, paradoxically, defines the comprehension as «science of the dynamic tension of the explanatory structures » (Durand, 1993: 129-134).

## 1.5 Objectives:

### *General Objective:*

To present the cultural-existential fact of the *death of God* (and its different expressions or implications) as hermeneutic key of modernity, and, as a result, hermeneutic key for the comprehension of modern literature, contemporary and current, and, particular, for the comprehension of the statute of poetry in the modern world.

### *Specific Objectives:*

- To analyze, in each one of the chosen Colombian poets, how the poetic word is constructed within the relation with the Christian religious imaginary, and within the

framework of the process of modernity in general and with its particularities in the Colombian culture.

- To explain how the *death of God and the* inherent process of immanentismo of the world (with its different expressions e implications) constitutes the correlative dynamic-minimizing and contextualizing these poetic works.

## 2. Content

This work is organized in six chapters. The first one constitutes an introduction to the lineaments that configured and guided this research. The second one titled «The avatars of God in the modern era»; corresponds to a general view about the topic the *death of God* in which philosophy, theology, history and literature intermingle. This way a general view of the complex consequences that it brings within itself takes, one that brakes the structures of the European or western culture. This chapter begins with Jean Paul Richter, goes then to Kant, Schleiermacher, Hegel, Nietzsche to finish with the literary analysis of romanticism, indicating how it takes form in the modern literature by means of specific authors and features that characterize modern art in general and the poetic genre in particular.

The third chapter «Historic-cultural and literary Colombian context», takes the consequences of this algid point to the emergence of modern world studied in the chapter previous to the conditions of the Hispanic America of the XIX century and specifically in Colombia. In this scenario, the philosophic-existential dimension of the problem becomes opaque and it is projected in a first level of the political-military turbulence of the bi-party confrontation of the conservative and liberal ideas, all of that having as a background the ideas of ultra-

montanismo presented by the Pope Pío IX and having the waving flag of the encyclical *Quanta Cura* and its catalogue of the «errors» of modernity: the *Syllabus*. The subtitle that makes this transition is thus illustrative: «Of the existential panic to history: the dogmatic-doctrinal panic». The traces for this process end in the decade of the 1950s in Colombia, that takes us to the historic-cultural and intellectual context of the studied poets.

The three subsequent chapters (fourth, fifth and sixth) are centered in a consecutive order of each one of these poets. Each chapter begins with a brief introduction about the author, a summary about him and an introduction whose goals are to add any note about the author, when it is necessary. It also adds some specific elements that were taken into consideration in order to carry out this research and that link this work with the theoretical-methodological proposals presented in the general introduction. In each chapter the aspect of the *death of God*, in the same way of the *imaginary vector of darkness to which it is associated*, takes different forms, in relation to the base of the *schema of rebellion or revolt*. Each one of these interpretations constitutes what I call *face of God*. Along the chapters the contrasts among these *faces* will be visible, all of these being explicit in the Conclusions of this thesis.

### 3. Conclusion

This closing part of this research takes form in two moments:

First, a contrast among the three authors who have been studied is done, that is possible by means of the dialogue they have and also by means of their reciprocal illuminations, giving a general picture and also expanding the notion of the *death of God as a hermeneutic key* for the

comprehension-explanation of a meaningful zone of the modern literary phenomenon or, in general, and poetic, in particular; a hermeneutic key that is associated to an acting presence of an *imaginary vector of darkness*, which makes of the *dynamic schema of rebellion* (and as a result the statute of the modern poetry as a form of a *sui generis* religion) an element of singular value for the interpretation of the texts written within the modern poetry.

Second, a conclusive epilogue is presented. This one takes us to harmonize, point out, explicit, and emphasize some existing elements in this contrast, in the same form it happens with other meaningful elements which are a big contribution of this research.

### **Contrast**

In all of the three cases it is noted that:

1. The relation they have with Transcendence is not a homogeneous relation that is presented in a certain manner once and for ever; instead it is a conflictive relation, and also sinuous, that has different moments.
2. In all of the three poets the element of rebellion is central. However, it is necessary to note that there is a great difference among the two first ones and the latter; that means that, while in the work of Rojas Herazo and Gaitán Durán their writing evidence a rebellion against the Transcendence (not free of nostalgia), in Álvaro Mutis it is a counter rebellion that looks for the suture of the fracture onto the theological center. It is different in the cases of Rojas Herazo and Gaitán Durán, whose work shows as it would be in a stage a rebellion of the immanent sign, in the case of Mutis we find that the poet takes us to a fallen universe as a consequence of that rebellion, a universe that in a tense description is

assumed/rejected and that finally is overcome by means of the restoration of the transcendence, by the return to a mythic religation.

3. The archetype of the Rebel in Rojas and Gaitán rises to declare the immanence, in a prometeico characterization. The Rebel in Mutis, even though it «assumes» the immanence, he is a rebel against the catastrophe, against the nihility of the modern world; it is that nihility which determines his nihilism. As a consequence, it is absent in him any traces of prometeismo, or any bet in favor of the human being. The archetype that displays in his work is, in rigorous response, not the Rebel but the Errant, that later reverts in the Christian archetype of the Pilgrim (allegory of the life of every man in his return to the path of God) who finally finds the transcendental center.
4. What I have named the *imaginary vector of darkness*, whose active presence goes hand in hand in the modern culture of the *death of God* assumes, this one, by its part, different tones or connotations in each author:
  - In Rojas Herazo the polemic movement denounces a ascription to the *imaginary vector of darkness*, fundamental background, as much as in the *lyric I* is assumed by Cain, as much as Jacob's struggle resounds to the feat of Satan, as much as the *lyric I* call the ctonic elements while in his battle against the angelic figure (wrapped in the symbol of the sword and crosswise by the archetype of the light). Another form of showing this vector is by means of the resource used to evidence sacrilegious forms, as it is in the assumption of the anxious temporality. It is important not to forget that for G. Durand time, movement and death are the center in themselves of darkness. The final attitude of compassion with

the divinity is a form to reveal (or rebel) its superiority or, at least, its place in the same level with the divinity: both are orphans joined in a mutual abandonment.

- In Gaitán Durán *the imaginary vector of darkness* becomes more complex as much as the prometeico rebellion which is in its medulla (in the same way it happens in Rojas Herazo) takes to explore the dimension of what can be designated in Otto's word (1980) as the *sinister sacred*, to go further in the perplexing chaos of life in which *eros* and *thánatos* tie; as much as this author establishes a relationship with the sadeano (from Sade) monstrous, with the excess baitelliano (from Bataille), maintaining a distance, in the borderland of a classic humanism in its inquiry about the human intimacy.
5. In Álvaro Mutis *the imaginary vector of darkness* or imaginary of evil is centered in the human orphanage; this is linked also to this existing aspect in the poetry of Rojas Herazo; but while in Rojas the case is resolved in an agonic prometeismo, in Mutis it takes form in an agonic despair which is most of all an acute and torturing conscience of a sense of belonging of the human beings and the things taken to the decomposition and dead. Evil is dead without any transcendence, the movement without any sense. As it happens with the sadeanos (from Sade) characters Maqroll is sick of the *evil of God*, but without blasphemy. For this reason, in this mutisiano (from Mutis) universe evil experiments a conversion: evil is in itself the death of God that needs to be overcome by means of exorcism of the imaginary of evil and the emergence of a beatific imaginary of good: the appearing of Santiago Apostle, the «musical Platonism» in the reference to Mario Lavista, and the instants of epiphany.

6. Héctor Rojas Herazo is, by his part, one of three authors that is closer to the orbit of Christianity. His emphasis in his declaration of the innocence of man, it would seem that he tried to hide in his background a guilty spirituality, which finally is manifested as a secular guilt, as a guilt that is purely an anthropologic one. The one that is most distant of this orbit is Jorge Gaitán Durán; the element of illustrated intellectuality moves away from his prometeismo out of the guilty subject of Christianity and also out of the anthropologic guilt of Rojas Herazo; This is particularly appreciated in his attempt for the liberation of the Eros. Singular case is the one of Álvaro Mutis, where if in his works of closure of his poetic production a reconciliation with the Transcendence occurs, the image of the guilty subject does not return with it, even though it is a Transcendence that takes us to the Christian imaginary, perhaps because this return to the Christian imaginary is super imposed or it is crossed, or it is simultaneously both, it is indeed a diffused religiosity.

In respect to the previous point it is the fact that the author in which the inter- textual biblical reference is vastly present is Héctor Rojas Herazo, while in the other two authors this aspect appears merely as alluded; in the case of Mutis, almost silenced, at least in the first part of his poetry.

7. All what has been mentioned is to point out that the notion of modern poetry is seen as a place where the scene of various tensions and contradictory powerful lines take place; the ruins of the *Christian dramaturgy of salvation*; poetry as a *sui generis* religion, signed by the impotence, but always open in its impossible possibility of salvation.



8. The three authors constitute a renovating reaction in front of a predominant conservative national literary tradition (ideologically, conceptually or formally), where all that refer to corporality, to the erotic, were excluded; the assumption of an existential depth and the agonic fracture typical aspect of the contemporary spirituality. With these three authors appears in a splendid irruption the scatological, the *pathos* in front of the dead, the pleasures of the body and their misery, giving a privilege to the ironic principle seen in this case as it is over the analogic principle.
  
9. The poetic universes of these three authors is understood in relation to the remote fact and, however, inevitably present in the *death of God*; and, in the same problematic line taken to the socio-political level, within a Colombian context. Being this one signed by the conservative thought, that was imposed to the liberal thought at the ending of the XIX century and continuing its dominium during the first decades of the not less convulsive XX century, permeating and petrifying all of the spaces of culture. This old topic is questioned in a very brilliant way, by the intellectual project that, in the decade of the fifties (1955-1962), incarnates the magazine *Mito*. Under this project there is a display that irradiates in the work of these three poets. It is certain, in all cases, that the ideological presupposed that underlies this project are part of a different sign: inscribed Rojas Herazo and Gaitán Durán in a liberal thought, in a very broad perspective, and Álvaro Mutis in an evident conservative ideology.

## Epilogue

While taking out this research, I have been able to prove how the fact the *death of God* constitutes a hermeneutic key which has a great value and is suggestive. This is in order to access, in deeply, to the complex poetic universe of the texts of modern literary works, in general, and in the act of comprehension of the singular statute of the modern poetry.

This proposal has been particular to the Colombian poets Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán and Álvaro Mutis. It is a type of a proximity to a very scarce presence in the case of Rojas Herazo, and almost null in the analysis already made about the other two authors. This work presents, in addition, the interrelations that they have as members of the same literary generation contextualized in the existing and old conflict conservative ideas *versus* modernity. Being this conflict understood under the impact of a cultural renovation that comes as a result of the contribution made by the *Mito* magazine, dated in the decade of the fifties (1950) in Colombia.

Here it is the basic contribution of this research.

This way, the question presented at the beginning of this work is responded. It is a response to the problematic question that inspired this investigative work and in this form it validates the hypothesis it presented.

Having, as the emphasis the notion of the *death of God* or *the holy*, I worked in this research with the presupposed action of a escaping —out of the fence of *the holy*— of the *sinister sacred or darkness* that is going toward the different levels of culture (having a privileged space in literature), giving a form to an *imaginary vector of darkness* that crosses the modern culture. This is an imaginary vector which I conceive as a one that emerges from the archetypal

conceptualizations of the regimens of the imaginaries of Gilbert Durand, but which is broken out of its closed systemic structure. This structure makes difficult to evidence, in a complete way, the modulations of the modern and current literature.

The *schema* that makes the dynamic for the creation of this *imaginary vector of darkness* is that one of the rebellion or revolt, and the central *archetype* is as a consequence the figure of the Rebel, that has first manifestations in Prometeo, Caín o Lucifer. This vector, this schema and this archetype, with different forms, are discovered as existing ones as they are acting part of the poetic work of the three Colombians authors studied in this analysis. These ones corresponding to the decade of the fifties in the XX century configuring as I denominated different *faces or traces of God*.

As it was noted in the moment of these conclusions, while being dedicated to the contrast of these three *faces* of God, such is the case of Álvaro Mutis which is to me highly suggestive as much as the dynamic of the *schema of rebellion* overflows negating itself, transforming then in anti-rebellion. From the death of the nihilist Maqroll «anti-maqrolles» characters will emerge such as Santiago the Apostle, Felipe II, Saint Luis from France, those ones whose function now it is to negate the devastated universe, one in ruins, one of the immanency, and trying to reconstruct the *meta-history*, the *dramaturgy of salvation*. However, a blind point is perceived in this creative universe that introduced certain instability in this stability, in this recuperated Transcendence.

In the three cases, the place of poetry in the modern world is presented, as a new and strange place «*mistérico*» erected over the ruins of the impressive building of salvation constructed by Christianity (always evoking it , always recanting, always metamorphosing it) and which coordinates are the dissonance (Friedrich, 1974), the uncertainty (de Man, 1990), the

enigmatic one (Adorno, 1986). The place where always is occurring or, where having occurred, are always talking the *dead of God* and where y where it will always be living an always unfinished, postponed, saving promise.

### **Works Cited and Basic References**

Adorno, T. (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Bataille, G. (2010). *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortesur.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (introducción a la arquetipología general)*. Madrid: Taurus.

Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis (figuras míticas y aspectos de la obra)*. Barcelona: Anthropos.

De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

Del Prado, J. (2010, marzo). El simbolismo francés: de la muerte de Dios a la inmanencia imposible. Conferencia realizada dentro del ciclo *Pensamiento del siglo XIX*. Programa de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Espinosa Proa, S. (1999). La fuga de lo inmediato. La idea de lo sagrado en el fin de la modernidad. *'Ilu, Revista de Ciencias de las religiones*. Monografías,(2). Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

Friedrich, H. (1974). *Estructuras de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Gómez Valderrama (1975) (Comp. y prólogo). *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Colcultura.

Gutiérrez Girardot, R. (1983a). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, D.L.

Mutis, A. (2002). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.

Otto, R. (1980). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

Rojas Herazo, H. (2004). *Poesía rescatada 2. (Obra poética 1938 - 1995)*. Beatriz Peña Dix (Estudio preliminar y notas). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Sichére, B. (2008). *Historias del Mal*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.